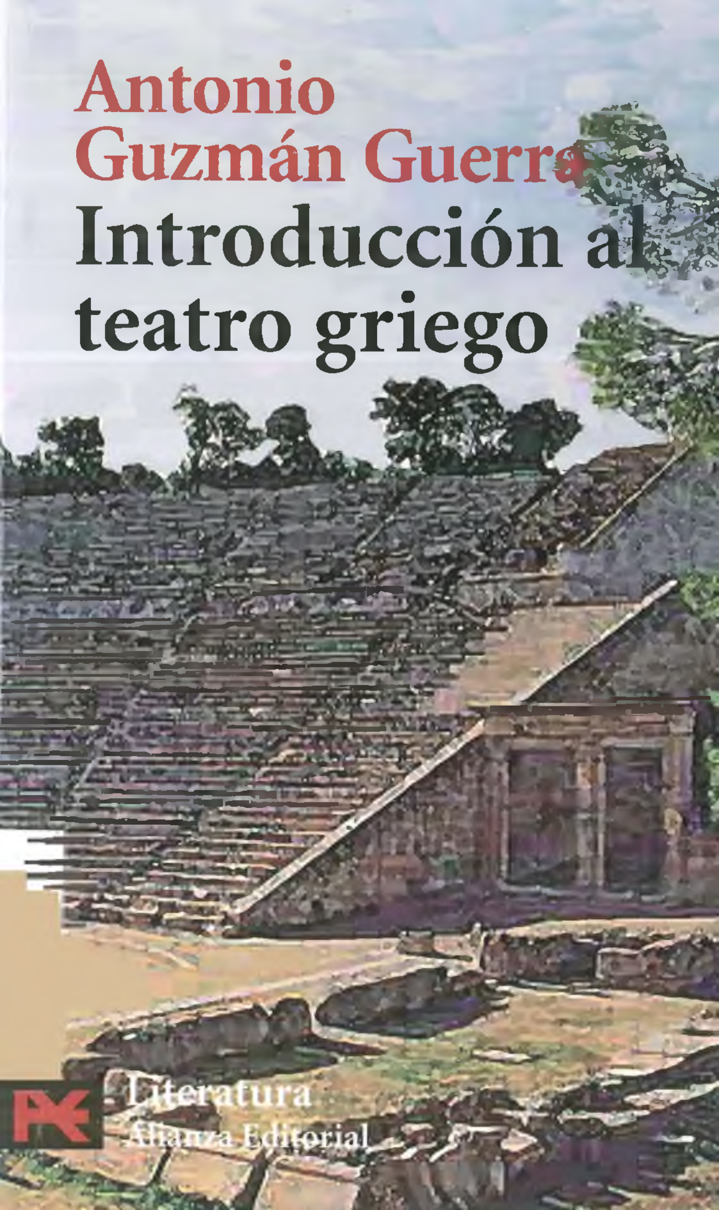

Antonio
Guzmán Guerra
Introducción al
teatro griego
Literatura
Alianza Editorial

La presente INTRODUCCIÓN AL TEATRO GRIEGO no se limita a reseñar los principales autores y obras de la tragedia y comedia atenienses de los siglos V-IV a.C. desde Esquilo a Menandro, sino que incide asimismo en aspectos y enfoques nuevos sobre el teatro antiguo, como las relaciones entre ritual y drama, el edificio como espacio escénico o las imbricaciones, a veces veladas, entre drama y política. Por otro lado, ANTONIO GUZMÁN GUERRA trata también en este volumen de la representación del teatro clásico en el mundo moderno tanto desde el punto de vista escenográfico, como desde la perspectiva anclada en el convencimiento de que los textos y las representaciones antiguas pueden sin duda verse enriquecidas con nuevas lecturas hechas a partir de la sensibilidad de hoy.

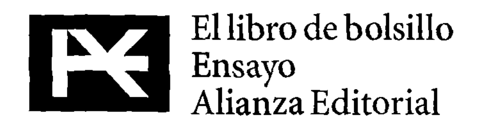
El libro de bolsillo

Literatura
Ensayo

Antonio Guzmán Guerra

Introducción al teatro griego




El libro de bolsillo
Ensayo
Alianza Editorial

Literatura

Diseño de cubierta: Alianza Editorial
Ilustración de cubierta: Ángel Uriarte

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15;
28027 Madrid; teléfono 91 393 88 88
www.alianzaeditorial.es
ISBN: 84-206-5918-5
Depósito legal: M. 17.974-2005
Impreso en: EFCA, S. A.
Parque Industrial «Las Monjas»; 28850 Torrejón de Ardoz, Madrid
Printed in Spain

Prólogo

¿Qué justificación puede tener en pleno siglo XXI una «Introducción» al teatro de la antigua Grecia? Ésta fue mi primera pregunta antes de adquirir el compromiso de redactarla. Pues bien, a mi juicio, el libro no sólo se justifica –creo– por lo que enseguida veremos, sino que podrá venir a ocupar un hueco en los estudios literarios sobre el mundo antiguo. Considero que este ensayo encuentra su justificación, no tanto porque haya muchos datos nuevos, aunque todavía increíblemente contemos, por ejemplo, con multitud de inscripciones con información sobre el teatro que no han sido plenamente estudiadas desde el punto de vista del drama antiguo ni integradas en esta parcela, sino porque hoy podemos –y debemos– partir de algunos supuestos nuevos, y porque es posible darle un enfoque interdisciplinar hasta ahora menos atendido. Por ejemplo, se ha progresado notablemente en los estudios relativos a la imbricación de la política de Pericles en el teatro ateniense; conocemos mejor las relaciones entre ritual y drama; se ha avanzado extraordinariamente en todo lo relativo a la representación y puesta en escena, en nuestros conocimientos sobre el edificio como espacio escénico, así

como en lo que se refiere a la pervivencia del teatro antiguo y su recepción en la literatura occidental, etc.

Es verdad, no obstante, que una parte central de este trabajo versará sobre información e ideas bien conocidas, y en tal sentido el libro no puede dejar de atender lo que se supone que es el contenido informativo «tradicional» de una puesta al día sobre el teatro antiguo de Grecia, dando cuenta de las novedades que en esta parcela hay. No en vano, muchas páginas están destinadas a presentar las grandes obras de Esquilo, Sófocles, Eurípides o Aristófanes, es decir, de los autores «clásicos» por excelencia. Con todo, hemos procurado incluso en estos temas darle un sesgo y una presentación -ya que no del todo original- algo distinta de la tradicional. Y también hemos entrado en el interesante debate de cómo deben enfocarse las representaciones de teatro clásico en un marco como el de los Festivales de Teatro de Mérida y qué tipo de colaboración parece indispensable entre, de una parte, los «traductores-filólogos» y los «directores escénicos» de otra. Al final de cada capítulo se ha incorporado una bibliografía de referencia en la que podrá profundizar en el conocimiento de los respectivos temas quien se sienta interesado.

Inevitablemente, el perfil del libro y su extensión nos obliga igualmente a seleccionar el material y hemos intentado darle una proporción que haga de él una unidad orgánica y armónica a lo largo de sus diez capítulos. En todo caso, el lector al que va destinado no necesita conocimiento alguno de la lengua griega ni de su historia antigua, sino que hemos tenido en mente a un tipo de público culto aficionado en general al mundo del teatro, a los espectadores que asisten a las representaciones de estas obras, así como a jóvenes actores y a los directores de tantos y tantos grupos que en nuestro país siguen representando las obras de nuestros clásicos.

1. Atenas: una nueva experiencia política

La democracia y el teatro fueron consustanciales con la ciudad de Atenas, y en tal sentido nos consta que el teatro ejerció el papel de un verdadero laboratorio político para los ciudadanos de la polis durante el siglo v a.C. Es verdad que desde nuestra perspectiva moderna la democracia ateniense puede parecernos imperfecta e inmadura, y que por otra parte los propios griegos no elaboraron ningún tratado ni manual de teoría política, a pesar de lo que encontramos en Heródoto, en la *Constitución de Atenas* del Viejo Oligarca o en la *Política* de Aristóteles (esta última, por cierto, un estudio *a posteriori).* Pero paradójicamente y aun con sus limitaciones, la antigua democracia ateniense no habría considerado «democrática» a ninguna de nuestras democracias modernas. En tanto que «gobierno del pueblo», la democracia ateniense no aceptaría que decenas de millones de ciudadanos elijan a sólo unos pocos representantes y deleguen en ellos las mayores decisiones políticas. Para los griegos, la auténtica forma de gobierno era una democracia directa y no representativa, en la que cada ciudadano (bien es verdad que excluidas las mujeres)

participaba directamente en la toma de decisiones en la Asamblea, o se constituían en miembros de un jurado popular o actuaban incluso como presidentes del «consejo de ministros».

Fue el tirano Pisístrato (543 a.C.) –cuando la palabra tiranía aún no estaba tintada de las connotaciones negativas que para nosotros tiene– quien instituyó los primeros certámenes dramáticos buscando en cierta manera atraerse el favor del pueblo ateniense. Y el caso es que tras las primeras tentativas a cargo de Solón y Clístenes (*ca.* 500 a.C.), fue perspicacia del estadista Pericles (en pleno Siglo de Oro ateniense) llegar al convencimiento de que el ciudadano de Atenas podía ser educado políticamente mediante el teatro, y fue él precisamente quien ilusionó al pueblo con los ideales de coparticipación en la toma de decisiones y la corresponsabilidad en las mismas; esto es, con los conceptos de «igualdad ante la ley» *(isonomía)* y de «libertad de expresión» *(isegoría, parresía)*. Así, frente a los antiguos ideales aristocráticos de un poeta como Píndaro, que ensalzaban los triunfos de las clases nobles y adineradas, en el teatro se naturaliza el nuevo régimen democrático. Los integrantes del coro dramático son ciudadanos corrientes de Atenas, que reciben un módico salario por participar en los concursos que se celebran como parte de unos festivales igualmente populares. De otro lado, durante las representaciones de las tragedias la ciudad de Atenas se convertía en un auténtico escaparate para el resto del mundo, ya que a ella acudían vecinos de la región del Ática y del resto de las ciudades estado de toda Grecia. En ocasiones el poeta, de acuerdo con los dirigentes políticos y para halagar a los ciudadanos, traslada el escenario de la acción a la ciudad de Atenas. Por ejemplo, las dos primeras piezas de la trilogía de Esquilo, *Agamenón* y *Las Coéforos*, se desarro-

llan convencionalmente en Argos, en un pasado alejado y en relación con aspectos más primitivos del mito; en cambio la tercera pieza, *Las Euménides*, representa un decorado ateniense, ante unos espectadores atenienses y en defensa de una institución ateniense tan noble como son los nuevos y más humanos tribunales de justicia.

Así, desde fechas muy tempranas los ciudadanos iban a disponer de un auténtico Ministerio de Cultura y de educación cívica gracias al teatro. Merced a las representaciones teatrales, tanto de la tragedia como de la comedia, géneros literarios esencialmente ciudadanos y específicos atenienses, el teatro fue un importante vehículo que contribuyó a difundir y hacer enraizar los nuevos ideales democráticos entre el pueblo. Por ejemplo, en una obra tan temprana como *Los Persas*, puesta en escena por Esquilo en el año 472 y costeada probablemente por el propio Pericles, se trasladó al pueblo ateniense el sentimiento de honor político/cívico de la polis, frente a los antiguos, insolidarios y particulares honores y privilegios aristocráticos del siglo anterior. Recordemos un breve fragmento de *Los Persas* de Esquilo:

La noche adelantaba, pero la armada de los griegos no realizaba
en parte alguna una salida oculta, mas cuando, sin embargo, el día
con sus corceles blancos ocupó la tierra toda, esplendente de ver,
primero un grito resonó con clamor, como un canto, del lado
de los griegos y, al tiempo, un eco agudo contestó desde la roca
isleña:
un terror invadió a todos los bárbaros al fallar en su cálculo;
pues no cantaban como para huir los griegos el peán sagrado,
sino aprestándose al combate con animoso ardor: la trompeta
hacía arder con su grito todo aquello. Al punto, al acordado
embate del remo resonante golpearon las hondas aguas al compás
de los jefes de remeros y pronto todos estuvieron visibles a los ojos.

La división de la derecha marchaba con buen orden la primera, con disciplina,
y luego seguía toda la flota y se podía oír al tiempo un gran clamor:
«Oh hijos de los griegos; id, liberad a la patria, liberad a vuestros hijos,
mujeres, los templos de los dioses ancestrales, los sepulcros de los mayores;
es la lucha por todo». De nuestra parte les respondía un clamor
en lengua persa, ya no era tiempo de tardarse. Y al punto
una nave clavó en otra su broncíneo espolón; la embestida inició
una nave griega y arrancó todo lo alto de la proa de una nave fenicia:
cada uno dirigía ya su leño contra otro. El río de la flota persa
hacía frente primero; mas cuando en un espacio breve se reunió
gran número de naves y no podían ayudarse unas a otras
y se embestían a sí mismos con las proas de boca armada
por el bronce, ya entonces arruinaban el aparejo todo de los remos,
y los navíos griegos, muy calculadamente, arremetían en torno,
alrededor, se volcaban los cascos de las naves, y el mar no podía verse ya,
lleno de restos de naufragio, de sangre de los hombres; las riberas
y escollos se llenaban de muertos. En la huida, sin orden remaba
toda nave, cuantas había en la flota bárbara. Y ellos, como a atunes
o a alguna otra redada de peces, con restos de los remos y tablas
de los pecios, les herían, el espinazo les quebraban: un lamento
acompañado de gemidos se extendía por el mar, hasta que el ojo
de la negra noche lo estorbó. La multitud de males, aunque diez
días hablara sin parar, no te la diría entera. Porque, sabe bien esto:
jamás en un día solo multitud tal de hombres por el número, murió.

De modo similar en el *Prometeo encadenado*, Esquilo escenifica entre otros muchos mensajes el tema del ejercicio del poder y lo que cuesta mantenerlo. Hasta al propio Zeus le supuso quebraderos de cabeza conseguirlo de Prometeo. Poco a poco, pues, iba calando entre los ciudadanos el profundo significado de la validez de conceptos po-

líticos como son la noción de un cierto orgullo nacional ateniense, la bondad ética de sus nuevas instituciones políticas, el concepto de poder con sus grandezas y miserias, o el respeto moral debido a las «leyes no escritas» y sin embargo enraizadas desde siempre en la conciencia del ser humano. Traigamos a colación, por ejemplo a este propósito, el famoso pasaje del discurso fúnebre de Pericles según palabras del historiador Tucídides, II 37:

Tampoco transgredimos los asuntos públicos, más que nada por miedo,
y por obediencia a las leyes, y de entre ellas sobre todo a las que están dadas
en pro de los injustamente tratados, y a cuantas por ser leyes no escritas
sería una vergüenza reconocida transgredirlas.

y pongámoslo en relación con la *Antígona* de Sófocles (450-460) o con los versos de *Edipo Rey* 863-870:

ANTÍGONA. (*A* CREONTE.) No fue Zeus en modo alguno el que decretó esto, ni la Justicia, que cohabita con las divinidades de allá abajo; de ningún modo fijaron estas leyes entre los hombres. Y no pensaba yo que tus proclamas tuvieran una fuerza tal que siendo mortal pudieran pasar por encima de las leyes no escritas y firmes de los dioses.

También en Eurípides, el menos involucrado personalmente en la cotidianeidad de la vida política de la ciudad, encontramos pasajes de educación cívica en los que se ensalza la magnanimidad de Atenas como ciudad hospitalaria y acogedora de suplicantes y exiliados. En *Heraclidas* (235-288), Atenas da la bienvenida a los desvalidos hijos de Hércules, a quienes persiguen sus enemigos de la ciudad de Argos. El rey de Atenas hace ver que una ciudad libre no

recibe órdenes de nadie. Ésta es la grandeza de la ciudad que promueve Pericles. Lo mismo vemos en sus *Suplicantes* (398-408). El heraldo de Tebas, enviado por Creonte, quiere imponer su voluntad a Atenas para que deniegue auxilio a las madres de los guerreros argivos que habían acompañado a Polinices contra Tebas; mas el rey de Atenas, Teseo, interviene para dejar bien claro cuáles son los usos, normas y prácticas legales por las que se rige una ciudad democrática como Atenas.

HERALDO. ¿Quién es el tirano de esta tierra? ¿A quién tengo que comunicar las palabras de Creonte, dueño del país de Cadmo, una vez que ha muerto Eteocles ante las siete puertas por la mano hermana de Polinices?

TESEO. Forastero, para empezar, te equivocas al buscar aquí un tirano. Esta ciudad no la manda un solo hombre, es una ciudad libre. El pueblo es soberano mediante magistraturas anuales alternas y no concede el poder a la riqueza, sino que también el pobre tiene igualdad de derechos.

Dejando bien sentada la existencia de este trasfondo cívico-político del teatro ateniense, no cabe duda de que su contenido, sus expectativas y sus intereses son algo más que pura propaganda política. El teatro es básicamente un complejo y rico espectáculo de arte auspiciado por la propia ciudad, con motivo de ciertas celebraciones religiosas, para poner en escena piezas de tragedia o de comedia compuestas por algunos autores de éxito. A dichas representaciones asistían buena parte de los ciudadanos atenienses como espectadores, interesados en presenciar, en forma «dramático-mimética» las aventuras y peripecias vividas y sufridas por los principales héroes de las antiguas sagas épicas, o para reírse y burlarse con los tipos «antiheroicos» que constituían los protagonistas de las co-

medias. Por otra parte, están los actores, que interpretan los diversos papeles, con sus máscaras y su vestuario; está el coro, integrado normalmente por un grupo de compañeros o amigos del personaje principal de la obra, con sus imponentes cantos corales; están lo que hoy llamaríamos «productores» encargados de la financiación de los ensayos y de los gastos de la puesta en escena; están los propios edificios que dan acogida al espectáculo, y todo el personal secundario que se necesita para la organización del festival (policía y guardias de seguridad, vendedores, etc.); estaba finalmente el jurado encargado de conceder los premios... en suma, toda una rica manifestación cultural, religiosa y festiva, en la que participan los ciudadanos de Atenas.

Lecturas complementarias

ADRADOS, F. R. (1966), *Ilustración y política en la Grecia Clásica,* Madrid, diversas veces reeditado; interesa del libro especialmente la Segunda Parte, pp. 121-487 en las que se pasa revista a los principios básicos de la política ateniense del siglo v y su imbricación con las nuevas ideas surgidas a partir de la sofística, ideas que en buena medida fueron asumidas por el teatro de Eurípides.

CSAPO, E. y SLATER, W. (1995), *The Context of Ancient Drama,* Ann Arbor, University of Michigan Press.

FOLEY, H. (1995), «Tragedy and democratic ideology: the case of Sophocles' *Antigone*», en *History, Tragedy, Theory,* pp. 131-150.

MUSTI, D. (2000), *Demokratía. Orígenes de una idea,* Madrid, Alianza Editorial.

STE. CROIX, G. E. M. de (1996), «The political outlook of Aristophanes», en E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Aristophanes,* Oxford, O.U.P., pp. 182-193.

2. Los festivales de teatro y la puesta en escena

Mito y ritual

Con independencia de cuál sea la definición que hayamos de dar a la palabra «mito», podemos entender que con ella designamos a una serie de antiguos relatos referidos a ilustres personajes, héroes e incluso dioses, de los que se narran hazañas espectaculares, y en los que el imaginario colectivo posterior de un pueblo ha creado un conjunto de símbolos culturales. La literatura griega está desde sus más remotos orígenes homéricos plagada de personajes y sagas míticas locales; así solemos hablar del ciclo troyano (en torno al cual se agrupan los principales héroes y familias que participaron en la expedición de la Guerra de Troya: Agamenón, Menelao, Electra, Orestes); del ciclo tebano (en el que aparecen las figuras de Edipo, Antígona, Eteocles y Polinices, el dios Dioniso y el héroe local Heracles), etc. El drama, y de modo especial la tragedia ateniense, va a tener como motivo principal de sus obras algunos de estos grandes personajes del mito y a partir de ellos va a desarrollar sus argumentos.

No obstante, la postura que han mantenido ante el mito los diversos autores de tragedias dista mucho de ser homogénea. En una progresiva evolución observamos cómo al principio Esquilo se muestra respetuoso y crédulo ante el mito y la religiosidad tradicional, mientras que no muchos años más tarde Eurípides asumirá una crítica revisionista de los personajes míticos y de las antiguas creencias religiosas. Con ello, este último no hacía sino seguir probablemente los pasos de filósofos y pensadores como Jenófanes o Parménides, quienes defendían la idea de que los dioses de Homero no eran sino una pura ficción. De otro lado, si hay una característica singular del mito es su anticanonicidad. No existe una única versión de un mito; reelaborados una y otra vez a lo largo de los siglos por autores distintos, solemos encontrar variantes o versiones parcialmente diversas del relato mítico. En todo caso, para los antiguos griegos no estaba tan nítida como para nosotros la contraposición entre mito e historia, ni entre pensamiento mítico y pensamiento racional. Sin duda, los antiguos griegos creían que Agamenón fue un antiguo rey que, con toda certeza, había acudido a una antiquísima Guerra de Troya, y seguían respetando y venerando las tumbas de los «antiguos héroes» a los que continuaban rindiendo culto como criaturas benéficas, incluso después de muertos, para la comunidad. Aún cabría recordar que el mito es un producto de una sociedad esencialmente oral, un conjunto de relatos que pueden transmitirse en un formato mútliple: como canto, como recitado poético, como representación plástica e iconográfica. El hecho de que los griegos no hayan tenido ningún libro sagrado sobre la verdad de los dioses, equivalentes por ejemplo a lo que son la Biblia, la Torá o el Corán para otras culturas, confería al mito una casi completa versatilidad y la posibilidad de ser una y otra vez revisado.

El repertorio mítico entronca por otra parte con los rituales religiosos a los que también desde antiguo estuvo vinculado el teatro como parte de una serie de celebraciones o fiestas religiosas insertas en la tradición de antiguos rituales. Para los antiguos griegos, la base de la religión se encuentra más en el ritual que en un conjunto de creencias, y aquí de nuevo nos hallamos nosotros alejados de los griegos. La sociedad ateniense estaba más ritualizada que la europea moderna, y de hecho el cristianismo y el propio protestantismo conceden una importancia a la fe y a la revelación muy alejados de las creencias de los griegos. De otro lado, entre ritual y teatro antiguo existen una serie de enlaces muy sugestivos que interactúan en uno y otro sentido, del ritual al teatro y del teatro al ritual. Me refiero a los siguientes elementos: el ritual de súplica, los rituales funerarios, la purificación o catarsis y la «oración».

En una sociedad primitiva en la que no está institucionalmente asegurada la protección personal, los ritos del suplicante adquieren una extraordinaria importancia. De hecho, se interpreta como un abominable acto no proporcionar derecho de acogida a un suplicante o expulsarlo del santuario donde ha buscado asilo. En el teatro abundan las escenas del suplicante que implora el auxilio del poderoso, y es posible que los propios autores de tragedia aprovecharan la existencia de este ritual de súplica porque encontraron en él un mecanismo de enorme impacto escénico y dramático. Así en la *Orestea* Esquilo nos representa a Orestes agarrado al ombligo del santuario de Delfos, y al principio del *Edipo Rey* de Sófocles encontramos al pueblo entero de Tebas en actitud de suplicantes, por no hablar, de momento, de otras obras de Eurípides.

De otro lado, las costumbres y ritos funerarios de los griegos entraron igualmente de lleno en la arquitectura dramática. La persona que muere no encontrará definitivo reposo

hasta que se le hayan cumplido una serie de ritos religiosos relacionados con su enterramiento. La joven Antígona entiende que debe dar sepultura a su hermano Polinices, a pesar de la expresa prohibición del rey; en *Las Coéforos* de Esquilo encontramos a un grupo de personas enviadas por Clitemestra para que viertan unas libaciones sobre la tumba de Agamenón. Estas y otras prácticas funerarias implican un ritual complicado: las mujeres lloran, se golpean el pecho, se cortan el pelo, se desgarran sus vestidos al tiempo que entonan gritos inarticulados de tipo *«ió», «ió», «ai», «ai», «paián», «paián»*, mientras vierten libaciones y presentan sus ofrendas al muerto. En todo caso, la muerte se presenta al griego como fuente de contaminación *«míasma»*, de la que tanto el individuo como la colectividad debe limpiarse mediante un ritual de purificación. Así, cuando Orestes llega a Atenas después de haber asesinado a su madre, los atenienses le dan acogida pero no le dirigen la palabra directamente, porque todavía está contaminado por el asesinato. Y nuevamente en el *Edipo Rey* encontramos a toda una ciudad contaminada porque en ella habita un asesino que aún no se ha sometido al ritual de la purificación. Los ciudadanos acuden al palacio de Edipo como suplicantes con una petición concreta: encontrar al causante de la contaminación y expulsarlo de la ciudad. Es un tipo de súplica a la vez política y religiosa, ya que no se trata sólo de lograr que regrese la prosperidad a Tebas, sino que tiene una carga de significación religiosa.

Las principales fiestas y los festivales

Como acabamos de afirmar, el teatro estuvo en Atenas, al igual que en muchas otras culturas, vinculado desde siempre a la celebración de determinados festivales y rituales de ca-

rácter religioso. Según las noticias de que disponemos, uno de los más antiguos y concurridos fue el que se celebraba en honor del dios Dioniso en Atenas durante los días 11 al 13 del mes llamado en griego Antesterio (mes de las flores) que corresponde aproximadamente a nuestro mes de febrero. Tenemos un testimonio de Filóstrato, *Heroico* 720.6-12, donde se nos afirma que dicho nombre de Antesteria se refiere a un ritual en el que una serie de chicos y chicas atenienses portan durante una procesión unos ramos de flores una vez llegados a la pubertad. Por su parte, la cerámica griega nos atestigua algunas representaciones que parecen corresponder a estas celebraciones. Las fiestas duraban tres días; en el primero, denominado *Pithoigia,* se procedía a abrir los cántaros *(píthoi)* en que se había conservado el mosto desde el mes de septiembre anterior, vino que –previsiblemente– se consumía en parte en honor del dios Dioniso y en provecho y disfrute de los participantes. El día segundo, llamado *Choes,* continuaba la celebración festiva y se sorteaba un pellejo de vino entre los que asistían a las fiestas. El día tercero y último recibía el nombre de *Chytroi* («los pucheros») y en él se ofrecían al dios Hermes una especie de ollas en las que se había preparado un guiso a base de cereales.

En cualquier caso, hemos de admitir que estas celebraciones sólo tangencialmente se relacionan con los orígenes del teatro griego, aunque sin duda fueron el precedente de otros festivales que enseguida consideraremos.

Las Leneas

Estas fiestas se celebraban en Atenas durante el mes Gamelion (el mes de las bodas), que corresponde aproximadamente a nuestro mes de marzo, mes que recibía el nom-

bre de Leneo en el ámbito de las ciudades jonias según el testimonio de Aristóteles, *Constitución de los atenienses* 57.1-2:

> El rey atiende, en primer lugar, con la colaboración de los comisarios que haya votado el pueblo con el brazo en alto, a los misterios; estos comisarios son dos de entre todos los atenienses, uno de entre los Eumólpidas y otro de entre los Cérices. Atiende también en segundo lugar a las Dionisias Leneas, que consisten en una procesión y un certamen. La procesión la organizan en colaboración el rey y los comisarios, y el certamen lo controla el rey. Regula también él todas las carreras de antorchas y de alguna manera, él es quien regula todos los sacrificios tradicionales.

Estas Leneas se celebraban en Atenas en un edificio llamado el Leneo, aunque seguimos sin tener noticias claras acerca de dónde pudo estar este emplazamiento, si en la propia Acrópolis o a las afueras. Se trata de una institución muy antigua, anterior a la de las Grandes Dionisias, y es probable que al cabo del tiempo su celebración se trasladara (en torno al 440 a.C.) al Teatro de Dioniso. Parece ser que la concurrencia a estas fiestas era sólo o mayoritariamente ateniense, sin la numerosa presencia de extranjeros característica de otras celebraciones. Así al menos parece atestiguarlo, entre otros testimonios, el cómico Aristófanes (*Acarnienses*, 498-508):

> DICEÓPOLIS. No toméis a mal, señores del público, que yo, un mendigo, me disponga a hablar ante los atenienses acerca de la ciudad en el seno de una comedia, porque también la Comedia sabe de Justicia. Voy a decir cosas terribles pero justas, y

ahora no podrá reprocharme Cleón que hable mal de la ciudad en presencia de extranjeros, porque solos estamos –es el concurso de las Leneas– y no hay extranjeros, pues ni han llegado los tributos ni los aliados de las ciudades: ahora estamos solos: trigo sin broza, limpio, porque a los metecos los llamo el salvado de los ciudadanos.

Las Leneas fueron el principal marco de representación de las comedias de Aristófanes, según sabemos por las noticias *(hipótesis)* que anteceden al texto de algunas de sus obras. Así en la «hipótesis» a los *Acarnienses* leemos: «La pieza es una de las mejor compuestas e incita a la paz por todos los medios. La hizo representar en las Leneas, a nombre de Calístrato, durante el arcontado de Eucino [426/425], y quedó la primera». También en la segunda hipótesis a *Caballeros* encontramos nuevas alusiones a las Leneas: «La obra fue representada a expensas públicas en el arcontado de Estratocles [425/424] en las Leneas bajo la dirección del propio Aristófanes. Quedó el primero. El segundo premio lo ganó Cratino con *Los Sátiros* y el tercero, Aristómenes con *Los Leñadores*».

Noticias similares encontramos también en las hipótesis de las *Avispas* y de las *Ranas*, así como en una serie de inscripciones estudiadas por Csapo: 132-137.

Las Dionisias Rurales

La celebración de estas fiestas tenía lugar durante el mes Posidonio, que equivale más o menos al nuestro de diciembre. Se trataba de una procesión en torno a un falo con la que se buscaba propiciar la fertilidad de los campos sembrados durante el otoño. No nos es dado precisar cuándo se produjo la asociación de esta fiesta al dios Dioniso, aunque de acuerdo con el testimonio de Platón, *Re-*

pública V. 475d, parece que existieron diversas celebraciones, ya que había gente que asistía consecutivamente a más de una de ellas: «Y aún son de más extraña ralea para ser contados entre los filósofos los que gustan de las audiciones, que no vendrían de cierto por su voluntad a estos discursos y entretenimientos nuestros, pero que, como si hubieran alquilado sus orejas, corren de un sitio a otro para oír todos los coros de las Fiestas Dionisias sin dejarse ninguna atrás, sea de ciudad o de aldea».

Un nuevo testimonio sobre el contenido de estas fiestas lo hallamos en la comedia los *Acarnienses* de Aristófanes (241-279), donde el personaje Diceópolis parodia la procesión de la fiesta, mientras entona un canto a Falo, personificación de la fertilidad, a quien su esclavo Jantias lleva como estandarte. Hemos de suponer que pasajes de este tipo son los que debió utilizar Aristóteles cuando en su *Poética* IV, 1449a nos habla de que en sus orígenes la comedia se remonta a estas comparsas de cantantes fálicos. Especialmente famosas fueron las celebraciones que tenían lugar en el Pireo. Aunque disponemos de algunas inscripciones halladas en el terreno, el antiguo edificio del teatro del Pireo ha desaparecido por completo. En todo caso parece que las Dionisias Rurales tenían un carácter más agrario que los grandes festivales de la ciudad, aunqué precisamente por ello es posible que hayan conservado un carácter más marcadamente religioso y primitivo.

Las Dionisias Ciudadanas (Grandes Dionisias)

Pero las fiestas más célebres, las fiestas atenienses por antonomasia, fueron las llamadas Dionisias Ciudadanas o Grandes Dionisias, instituidas en honor del dios Dioniso,

cuya imagen era trasladada desde la ciudad de Eléuteras (Beocia) a Atenas. Sabemos que en época de Pisístrato (siglo VI a.C.) el festival había ya alcanzado notable fama y que su celebración coincidía con nuestro mes de marzo, época en que la navegación y los viajes se hacían más cómodos y seguros con la llegada de la primavera. La ciudad de Atenas se engalanaba para recibir a embajadores y aliados, hombres de negocios y políticos a quienes el Estado condecoraba por algún servicio especial prestado en beneficio de Atenas. La procesión de una estatua de Dioniso recorría las calles de la ciudad, acompañada de un desfile de antorchas que llevaban los jóvenes en edad militar. Al cortejo se sumaban igualmente grupos de muchachas (canéforas) con ofrendas para diversos sacrificios. Cada una de las diez tribus de la ciudad organizaba un coro de cincuenta chicos y otro coro de cincuenta adultos que participaban en el concurso.

Por lo que se refiere a las representaciones dramáticas que tenían lugar durante estos días, sabemos que Aristóteles se ocupó de registrarlas debidamente por escrito en torno a los años 330 a.C. De parecido tenor son las didascalias, inscripciones halladas en la falda de la Acrópolis, donde quedaron asentados los títulos de las tragedias representadas en las Dionisias, las comedias de las Dionisias y de las Leneas, los nombres de los arcontes, los nombres de los autores de las piezas dramáticas, etc. Una de las principales inscripciones está incompleta, y delante del nombre de Esquilo (cuya primera victoria en los concursos se fecha en el 484 a.C.) faltan unas diez líneas que debían de referirse a los autores de tragedia de las Dionisias.

Conservamos el testimonio extraordinario de una inscripción, conocida como «Marmor Parium», descubierta en la isla de Paros, en la que se han reproducido algunos

acontecimientos históricos desde la fundación mítica de la ciudad de Atenas (*ca.* 1580 a.C.) hasta el 263 a.C. *ca.* En ese documento se nos habla de la presentación de ciertos festivales dramáticos en un espacio de tiempo que va desde el año 580 al 508. El texto dice así:

Desde que en Atenas se organizó el primer coro de actores cómicos,
siendo el pueblo de Icaria el primero que corrió a cargo de su organización,
y el poeta Susarión su inventor, se estableció como premio al vencedor
un cesto de higos y un odre de cuarenta litros de vino...
Desde que el poeta Tespis puso en escena su primera obra dramática
en la ciudad, donde se propuso como premio al vencedor un macho cabrío,
han pasado más de 250 años, siendo arconte en Atenas un tal [...]teneo, el Viejo...
Y desde que se organizó el primer coro de hombres en un certamen,
en el que obtuvo la victoria Hipódico de Calcis, han transcurrido 236 años,
siendo arconte en Atenas Liságoras[1].

¿Cuál era, pues, la vinculación de estas fiestas con la celebración de los concursos dramáticos? Durante el siglo v concurrían al certamen de tragedias tres autores, cada uno de los cuales presentaba cuatro piezas, tres tragedias y un drama satírico de acuerdo con el siguiente calendario y programa: el día previo, llamado *proagón*, se dedicaba a ultimar los preparativos y los autores hacían la presentación de sus obras en compañía de sus actores. El día siguiente (el primero propiamente hablando) se iniciaba

1. El fragmento del «Marmor Parium» es el recogido en los *FgrH* 239. 54-55, 58 y 61.

con la procesión y traslado de la estatua del dios Dioniso, que era acompañado por grupos de jóvenes hasta la Acrópolis y en ella intervenía la mayor parte de los ciudadanos, agrupados según las distintas tribus de la ciudad. Atravesando el ágora, finalizaba en el altar que se hallaba en el centro del propio teatro, donde tenía lugar el concurso de ditirambos. El segundo día se representaban cinco comedias, y cada uno de los tres días siguientes se escenificaban tres tragedias y un drama satírico. De este modo, durante los seis días de fiesta de las Grandes Dionisias se ponían en escena un total de diecisiete obras, además de los cantos ditirámbicos del primer día. No obstante, tanto el número de piezas como su extensión estaban regulados por las necesidades del programa diario de representaciones o por especiales circunstancias durante algunos años de la Guerra del Peloponeso (431-404 a.C.). Ya sabemos que Esquilo fue autor de trilogías (es decir, tres obras en torno a un mismo personaje o motivo), mientras que Sófocles abandonó dicha práctica, según nos atestigua el antiguo léxico Suda. En cuanto a la comedia, la organización era distinta. Cada autor presentaba a concurso (fuera en las Leneas o en las Dionisias) una sola obra en cada festival. Esto es lo que se nos atestigua para el siglo v y probablemente también para el IV, aunque tal vez merezca dejar constancia de que Aristófanes pudo presentar en alguna ocasión, de manera excepcional, dos obras. Tenemos una didascalia que nos habla de que un tal Diodoro obtuvo el segundo y el tercer premio el mismo año, aunque no debe descartarse la posibilidad de que se tratara de dos autores distintos con un mismo nombre. Por otra parte, lo más corriente fue que durante el siglo v participaran cada año en el concurso cinco autores, aunque durante los años de crisis de la Guerra del Peloponeso se redujeron a tres.

El autor que deseaba participar debía solicitar al correspondiente arconte basileo o *epónimo* (autoridades políticas encargadas de la organización del concurso dramático) que la ciudad le sufragara un coro. En las *Leyes* de Platón VII, 817d encontramos el testimonio de que los diversos poetas debían presentar al arconte un resumen de su obra.

Vendríamos, pues, a estar completamente locos tanto nosotros como
la totalidad de cualquier ciudad que os permitiera hacer lo que ahora decís
sin que antes hayan decidido las autoridades si lo que habéis hecho es decible
y apto para ser públicamente pronunciado o no.

Cada autor era el responsable de la producción y dirección de su pieza, por lo menos en lo que respecta a la tragedia, pues en la comedia no era extraño encontrar que el productor fuera otra persona distinta del autor. En cuanto a los gastos de ensayos y montaje del coro, que sin duda debían de ascender a una suma considerable (en torno a 30 minas en el caso de una tragedia, y unas 20 minas para el coro de las comedias), sabemos que corrían a cargo de algún ciudadano acaudalado en concepto de *liturgia* o servicio de contribución. Como es natural, hubo patrocinadores más generosos o más cicateros. Plutarco nos cuenta, *Vida de Nicias*, 3.2, que el propio Nicias fue un contribuyente rumboso, que se jactaba de no reparar demasiado en este tipo de gastos. A dicho corego no se le imputaban los gastos de los actores ni de su vestuario, sino exclusivamente el importe de preparación del coro, sufragar el vestuario y proporcionar las máscaras, alquilar o ceder un lugar donde el coro ensayara, alojar y dar de comer a los coreu-

tas. En caso de que el corego obtuviera el primer premio de las representaciones también debía costear el importe de la dedicatoria en honor de Dioniso. En cambio, era el Estado el que se encargaba de pagar a los actores, de abonar los honorarios al autor y de correr con el gasto del premio de cada concurso. En otro orden de cosas, se ha pensado que algunos autores se sintieran tentados, por razones ideológicas o políticas, a introducir en sus comedias algún sesgo político que fuera especialmente grato a la ideología del corego. Hemos de decir que, tratándose de un asunto espinoso y tal vez no carente de cierto fundamento, la documentación de que disponemos no nos permite extraer conclusiones definitivas. La persona que se encarga de la dirección y de los ensayos del coro es el *corodidáscalos* o «director del coro», y de hecho conocemos los nombres de algunos de ellos, por ejemplo, un tal Telestes, colaborador de Esquilo. Esta institución de la coreguía quedó abolida en Atenas en tiempos de Demetrio de Falero (317-307 a.C.) y sus funciones pasaron a ser desempeñadas por un servidor público llamado *agonothetes* («encargado de los certámenes»).

Otro aspecto de no poca importancia es el que se refiere a la selección de los actores que iban a intervenir en las representaciones, tanto de tragedias como de comedias. Dejando de lado la época de los comienzos, en la que por ejemplo tanto Tespis como Esquilo y hasta Sófocles llegaron a intervenir como actores en algunas de sus piezas, lo más frecuente es que los actores fueran artistas profesionales seleccionados por el propio autor. Años más tarde fue el Estado quien se encargó de seleccionar tres actores para cada tragedia, actores que eran asignados por suerte a alguno de los autores que presentaban sus obras a concurso. Y es muy probable que los actores que se adjudica-

ban a un determinado poeta intervinieran como tales en las cuatro obras que dicho autor presentaba, aunque esta práctica parece que también fue relajándose con el paso del tiempo. En todo caso, la auténtica estrella de las representaciones era el primer actor, el protagonista, y sólo a gran distancia quedaban los demás.

Una vez representadas las obras, un jurado debía dictaminar el veredicto relativo al vencedor. Dicho juzgado era elegido de entre las diez tribus que constituían el entramado social. Las diez personas así elegidas como jueces debían jurar el compromiso de emitir un veredicto imparcial. En Aristófanes, *Asambleístas*, 1160, leemos que los jueces se comprometen a «no ser perjuros». Cuando terminaban las representaciones cada juez escribía su dictamen en una tablilla, dictámenes que eran introducidos de nuevo en una urna, de la que el arconte extraía al azar cinco tablillas, y a partir de ellas se proclamaba al vencedor. Es probable que los diez jueces pudieran sentirse presionados por los asistentes al teatro, partidarios ya de una ya de otra obra, y de hecho hallamos en Platón, *Leyes* II, 659a, el siguiente testimonio:

> El verdadero juez no debe juzgar atendiendo al auditorio ni extraviado
> por el alboroto de la multitud y su propia ineducación; ni tampoco,
> conociendo el asunto, pronunciar un ruin juicio por falta de valor
> y de coraje, mintiendo con la misma boca con que invocó a los dioses
> ya a punto de juzgar. El juez, en efecto, está justamente en su sitio,
> no como discípulo, sino como maestro de la concurrencia
> y para hacer frente a los que ofrecen el placer a los espectadores
> de modo inconveniente y extraviado.

Una vez conocido el vencedor, el heraldo proclamaba el nombre del poeta, a quien se coronaba en el teatro con

una corona de yedra. Sabemos que Esquilo y Sófocles obtuvieron la victoria con más de la mitad de sus obras; en cambio Eurípides conoció las mieles del éxito sólo cinco veces. No deja de resultar increíble que precisamente la que a nuestro juicio es la mejor obra de Sófocles, el *Edipo Rey*, quedara por detrás de otras de menor valía. Hemos de dejar constancia, igualmente, de algunos casos de reestrenos de piezas ya puestas en escena. Por ejemplo, sabemos que *Las Nubes* de Aristófanes fueron representadas al menos dos veces, al igual que *Las Ranas* y alguna otra.

En cualquier caso, la entrega de premios consistía en la concesión de una mención al autor del texto y otra al corego; unos años más tarde, se implantó la costumbre de otorgar un premio también al primer actor, al protagonista.

Los actores: *hypocrités, tragodós, komodós, protagonistés*

La palabra con que los antiguos griegos designaban al actor de una tragedia o comedia fue la de *hypocrités*. Dicho término está emparentado con el verbo griego *hypocrínomai*, que posee una doble significación, la de «interpretar un sueño o un oráculo» y la de «contestar o responder una pregunta». De estos significados deriva probablemente el sentido de «actuar como actor de una pieza dramática», en tanto que interlocutor que contesta o replica a un miembro del coro. Por su parte, los términos *tragodós* y *komodós* se refieren normalmente a los miembros integrantes de un coro trágico o cómico. Cuando se usan en plural designan respectivamente el concurso o festival de tragedias o de comedias. Rara vez se emplean para aludir

al autor de teatro, aunque sí en ocasiones para referirse al actor, y por tanto coexisten en esta significación con el de *hypocrités*. Hay otros términos de notable importancia, como son los de *protagonistés*, «protagonista» o actor principal, *deuteragonistés*, «deuteragonista» o segundo actor, y *tritagonistés* o «tercer actor». No obstante, estas definiciones en sentido técnico teatral fueron algo tardías, y de hecho no se han atestiguado en las inscripciones de época clásica, en las que se suele emplear el término *synagonistaí* («actores de acompañamiento»).

Digamos ahora algo sobre el número de actores y otras circunstancias. Cuando Aristóteles (siglo IV a.C.) nos habla de que la tragedia había logrado su perfección, alcanzando su «propia naturaleza», la representación corría a cargo de tres y sólo tres actores, de suerte que simultáneamente no cabía mayor intervención de los personajes sobre la escena. Al menos por lo que se refiere al género de la tragedia esta limitación hubo de ser rigurosa. Parcialmente distinta, en cambio, pudo ser la situación en lo que concierne a la comedia. Parece ser que en sus comienzos la distribución y número de actores fue algo anárquico o poco sujeto a reglas, desorden que alcanzó incluso a algunas de las comedias de Aristófanes. En todo caso, cabe hablar de la existencia de una serie de personajes mudos o figurantes, *kophá prósopa*, normalmente en las figuras de niños pequeños, algún esclavo de poca importancia, etc., que o bien permanecían por completo mudos en el escenario o se les asignaba una brevísima y casi irrelevante intervención.

El hecho de que con sólo tres actores tuviera el autor trágico que poner en escena un número mayor de caracteres o personajes implica que algún actor debía desempeñar más de un papel, para lo cual se hacía indispensable el

uso de otro elemento importante, la máscara, así como el cambio de vestimenta, especialmente si además el nuevo personaje correspondía a distinto sexo del primero (los hombres y mujeres eran interpretados, como sabemos, por actores exclusivamente masculinos). Por ejemplo, se cree que en el caso de *Los Siete contra Tebas* de Esquilo, un mismo actor debió ejecutar los personajes de Eteocles y de Antígona. De las obras de Sófocles, sólo su *Edipo en Colono* (obra póstuma) plantea problemas a la hora de ser puesta en escena con sólo tres actores (la dificultad se refiere a la presencia de Teseo en la parte final de la obra). Por lo que afecta a Eurípides, sólo en algunas piezas se presentan dificultades a la hora de representarlas con tres actores. En cualquier caso, hemos de tomar conciencia del ímprobo esfuerzo y tensiones a que se verían obligados estos actores, que en ocasiones debían interpretar varios papeles en cada una de las cuatro piezas de la representación, por no hablar de los esfuerzos a que se veía sometida su voz, que también tenía que adaptarse a la de cada personaje, tanto masculino como femenino. Digamos, finalmente, que la profesión de actor fue ganando cada vez mayor prestigio y de hecho hubo famosas familias de actores, como la saga de los Calipo, que se hicieron célebres durante varias generaciones. Diversas fuentes, como el léxico Suda y el léxico de Focio (s.v. *nemeseis hypocriton,* «distribución de actores»), nos proporcionan información complementaria. Concretamente, en Focio leemos:

A los autores se les asignan tres actores mediante sorteo, para que actúen como tales en sus dramas. De ellos, el que obtiene el primer premio un año sigue contratado para el año siguiente, sin necesidad de tener que superar el proceso de selección preliminar.

Por lo que al género de la comedia se refiere ya hemos adelantado que gozó desde sus orígenes de mayor libertad general, y también de mayor flexibilidad en cuanto al número de actores. De hecho, para la obra *Acarnienses* de Aristófanes parece que habría que contar con la presencia de cuatro y quizá cinco actores simultáneamente en escena, y para *Las Avispas* se necesitan al menos cuatro actores, y a la hora de representar *Las Aves* pueden bastar tres excepto en una escena, y para los versos 77-244 de *Lisístrata* se requieren cuatro actores. Por otra parte, si no desde época antigua, al menos sí desde el siglo III a.C., hubo una cierta especialización según la cual los actores de tragedia eran distintos de los que representaban obras de comedia. Platón nos proporciona un panorama ambiguo al respecto, pues mientras que en *Banquete* 223d reclama la posibilidad de que cualquier actor sirva para representar tragedias y comedias («es propio de la misma persona el saber hacer comedias y tragedias»), en *Ión* 531e-534e y *República* 395a mantiene la opinión contraria:

> Pues mucho menos podrá simultanear la práctica de un
> oficio respetable con la imitación profesional de muchas cosas distintas,
> cuando ni siquiera dos géneros de imitación que parecen hallarse
> tan próximos entre sí como la comedia y la tragedia es posible
> que los practiquen bien al mismo tiempo las mismas personas.

Los actores gozaron en Atenas, y más tarde en todo el mundo griego, de gran prestigio. Las ciudades les reconocían ciertos derechos de inmunidad y de libre circulación, hasta el extremo de que algunos de ellos ejercieron el papel de embajadores y mensajeros encargados de delicadas cuestiones políticas y diplomáticas. En tiempos de Filipo de Macedonia y de Alejandro Magno (siglo IV a.C.) intervinieron

como aglutinadores culturales de la propaganda macedonia. Así lo vemos en la *Vida de Alejandro* (10) de Plutarco:

Por aquel entonces, Pixódaro, sátrapa de Caria, interesado
en lograr una alianza con Filipo emparentando con él,
ofreció la mayor de sus hijas como esposa a Arrideo, hijo de Filipo...
De todo ello llegaron a Alejandro rumores
y calumnias de parte de sus amigos y de su propia madre,
en la idea de que Filipo estaba preparando a Arrideo para ser el heredero...
Incomodado por estas noticias, Alejandro envió a Tésalo,
actor de tragedias, a Caria para que expusiera
a Pixódaro que debía dejar de lado al bastardo y retrasado mental
Arrideo y pactar la boda con el propio Alejandro.

El vestuario

Distinguiremos nuevamente entre tragedia y comedia. Para empezar, hemos de decir que la documentación y los testimonios que nos hablan del vestuario de los actores dramáticos es de época relativamente tardía, y por tanto hemos de ser algo cautelosos a la hora de transferirlos directamente a las representaciones que tuvieron lugar durante el siglo v a.C. Uno de los principales testimonios de que disponemos proceden del autor del siglo II d.C. Julio Pólux, un curioso autor misceláneo que nos cataloga hasta 33 «improperios para un recaudador de impuestos». De hecho, el propio Pólux ha utilizado fuentes no muy antiguas, de época helenística. Por otra parte, disponemos de la documentación que nos aporta el material iconográfico, en especial a través de la cerámica y de objetos como máscaras, relieves y otras representaciones. Por tanto, lo procedente será poner en relación ambos tipos de documentación y ver en qué se complementan y en qué se llegan a

contradecir. Hay que recordar también, no obstante, que no disponemos de una sola máscara ni vestimenta que realmente corresponda a la que pudiera haber usado un actor del siglo v. Como hemos dicho, distinguiremos entre el vestuario de la tragedia (y del drama satírico, ya que entre ambos no parece haber existido especial diferencia) y el vestuario empleado en la comedia. Tanto la tragedia como el drama satírico han usado un tipo de vestimenta similar, excepto para el caso del personaje Sileno (típico del drama satírico), que aparece caracterizado de forma muy singular. Uno de los más antiguos testimonios de que disponemos es el que nos proporciona una vasija hallada en el Ágora de Atenas y que suele fecharse entre los años 470-460 a.C., así como un vaso del tipo *pelike* que se encuentra en Boston (*ca.* 430 a.C.) en el que se nos reproducen diversos dibujos de máscaras y algunos personajes vestidos con el quitón (una especie de túnica interior) y el himation (algo parecido a una capa), además de diverso tipo de calzado. También acude en nuestro auxilio la llamada «Cratera de Andrómeda» (Pickard-Cambridge, fig. 60b, p. 198). En ella vemos al personaje de Andrómeda ataviada con un vestido largo hasta el suelo, con ambos brazos abiertos y recubiertos de unas mangas decoradas con unas volutas muy llamativas. A ambos lados de ella se hallan su padre, Cefeo, y su liberador, Perseo; también aparecen los dioses Hermes y Afrodita, ataviados en un estilo semejante al de Andrómeda, aunque sin mangas. No obstante, subsiste el problema de si este vaso reproduce la escena de una representación dramática (lo que parece altamente improbable) o si es una pieza meramente decorativa inspirada en la *Andrómaca* de Eurípides. En todo caso, el vestido que llevan los personajes de las tragedias apenas deja al descubierto parte alguna del cuerpo humano, poco

más que los tobillos o el antebrazo, mientras que los miembros del coro suelen ir ataviados de acuerdo con el carácter propio de sus integrantes (como viejos, como extranjeros, como plañideras, etc.). En cambio, el vestuario de la comedia es más informal y los personajes suelen llevar rellenos y postizos para caricaturizar sus rasgos externos: seres triposos, desarrapados, y con un prominente falo en el caso de los varones y abundante vello púbico para las mujeres.

De otro lado, hay una tradición que nos habla de que los responsables de las celebraciones de los misterios de Eleusis adoptaron en su vestuario los modelos que había divulgado el teatro de Esquilo, lo cual nos hace pensar en una especial vinculación entre este centro religioso y el mundo de los certámenes dramáticos. En cualquier caso, cierto es que los sacerdotes de Eleusis tenían fama de vestir suntuosamente, y también lo es que Esquilo había nacido y vivido algún tiempo en Eleusis. También por el testimonio de Aristófanes, *Ranas*, 1060 y ss., sabemos que los personajes principales de Esquilo solían ir ataviados con un tipo de vestimenta más refinada y noble que la del ciudadano corriente; lo cual, por otra parte no parece muy novedoso. Igualmente debemos acudir como fuente de información a las indicaciones que hallamos en los propios textos de las obras que se representaban. Así, vemos que algunos personajes, como Electra, aparecen en escena vestidos de negro y con aspecto de esclavos y recubiertos de harapos. Y también tienen aspecto de personajes harapientos el desconsolado Filoctetes, el Edipo de *Edipo en Colono,* el enloquecido Orestes, el Menelao que arriba a la playa tras haber sufrido un naufragio; por otra parte, la Casandra del *Agamenón* va vestida como una profetisa. Especial es el caso del personaje «Muerte» en la *Alcestis* de Eurípides, cuyo aspecto tenebroso debió impresionar a los espectadores, o finalmente el

no menos llamativo vestido color «azafranado» que recubre a Dioniso en *Las Ranas* de Aristófanes. A un posible origen persa hemos de atribuir la presencia de una prenda llamada *candys,* parecida al quitón, aunque algo más corta y con mangas. Finalmente, Pólux nos habla de la *exomis,* una especie de quitón blanco muy usado en la comedia.

Y ahora pasemos a la sección de calzados. Está ampliamente divulgada la idea de que los actores de época clásica podían llevar un calzado con altos tacones (el coturno, de hasta 10 centímetros); se trata de una noticia poco respetuosa con las evidencias de que disponemos y carente de rigor desde el punto de vista de la cronología, toda vez que el empleo de dicho tipo de calzado no se nos atestigua con seguridad más que a partir de la época helenística. De hecho, el primer monumento en que se encuentra es el relieve llamado *La Apoteosis de Homero,* estupenda pieza que se halla actualmente en el Museo Británico, en la que aparece la Musa de la tragedia subida a un alto zapato. Por su parte, el término «coturno» requiere alguna explicación. En Heródoto, 1.155, aparecen los primeros testimonios sobre este complemento, en boca de Creso dirigiéndose al rey Ciro a propósito del pueblo de los lidios:

> Por tu parte, concede el perdón a los lidios y, para que
> no se subleven ni supongan un peligro para ti, impónles
> las siguientes medidas: despacha emisarios y prohíbeles
> que posean armas de guerra, ordénales que vistan túnicas
> bajo sus mantos y que calcen coturnos,
> y mándales que enseñen a sus hijos a tocar la cítara,
> a cantar y a comerciar.

El sentido general del pasaje se refiere a una serie de constricciones o castigos suaves a fin de evitar que sus súbditos se subleven, de modo que el hecho de inducirlos

a llevar vestimenta y calzado de actor de teatro parece tener una significación peyorativa.

Por su parte, el coturno posee en Aristófanes ciertas connotaciones femeninas, quizá la misma «blandicie» que veíamos en el texto de Heródoto. Las mujeres de *Lisístrata* calzan coturno (v. 657), y también similar es el pasaje de *Aves* 994 o *Ranas* 47. En sentido metafórico se dice de una persona o de un político que es un «coturno» porque sabe adaptarse a cualquier opción política, al igual que el calzado coturno, que sirve tanto para el pie derecho como para el izquierdo. Finalmente, el coturno se asocia con el dios Dioniso y tanto Pólux como Luciano y diversos autores latinos vinculan el coturno a la tragedia y los actores de tragedia de época tardía.

Dado el carácter más desenfadado de la comedia, el vestuario de sus actores es igualmente, como hace poco hemos adelantado, más informal y colorista, más grotesco, y menos individualizador del personaje. En definitiva, para la comedia todos los hombres son en cierto modo iguales, sean ricos o esclavos, personajes divinos o simples mortales. Como predomina en los personajes masculinos el traje corto resulta extraordinariamente más llamativa la provocación sexual del largo falo que tantas veces les caracteriza.

Otro elemento esencial del personaje dramático es la máscara *(prósopon)*. En cuanto a su empleo, es de notar que aparece en las fases más primitivas, diríamos preteatrales de muchos pueblos y culturas. La máscara sirve para proteger al hombre de ciertos poderes hostiles y, en tanto que elemento mágico, transmite al que la lleva las fuerzas benéficas o maléficas del ser que representa. En todo caso, la máscara esconde un poder de simulación, de transformación de la realidad, y va asociada permanentemente al ámbito de lo religioso o mágico. También ocurre así en el mundo griego, donde la máscara aparece asociada al culto

del dios Dioniso, divinidad vinculada tradicionalmente al origen del teatro. De otro lado, es de notar que la mayor parte de las reproducciones de máscaras que encontramos en la cerámica carecen del característico *oncos,* «afectación» propia de las máscaras de época posterior, tal como la que encontramos en un célebre fresco de Herculano. De hecho, un especialista como el profesor Webster sostiene la hipótesis de que estas máscaras de rasgos y caracteres tan impresionantes debieron de aparecer en tiempos de las reformas de Licurgo *(ca.* 338-330) y que a partir de dicho momento se generalizaron, aunque según otras fuentes pudo ser Tespis el primero que introdujo el empleo de maquillaje y quizá de una rudimentaria máscara. En todo caso, parece que debemos atribuir a Esquilo la invención de la máscara policromada, lo que sin duda debía de conferir al actor de sus tragedias un aspecto más impresionante y quizá terrorífico. El material empleado en su fabricación debía de ser el lino, endurecido con una especie de engrudo, y de hecho la máscara sólo debía cubrir la cara, aunque a veces podían ocultar la mitad de la cabeza y hasta las orejas. Las primitivas máscaras de lino no se nos han conservado, y sólo han llegado hasta nosotros algunas hechas de cerámica, que son de época helenística y romana. En ocasiones la máscara iba acompañada de una peluca; los ojos, cejas, pestañas y boca suelen aparecer de grandes proporciones y con rasgos algo caricaturescos, aunque dentro de una proporción naturalista. Las máscaras que utiliza la comedia son de aspecto zoomórfico, de acuerdo con el aspecto frecuente de sus personajes.

Entre las funciones de la máscara debemos citar que servía para aumentar la resonancia de la voz del actor, y en todo caso genera una impresión de ausencia y distanciamiento a quien la lleva. Por otra parte, mientras que en un

espectáculo teatral de nuestros días, en donde la iluminación de los potentes focos acerca demasiado el actor al espectador, en un teatro al aire libre como el de época clásica la máscara atraía la atención del auditorio de una forma más difuminada y menos impresiva. El testimonio literario que nos proporciona Pólux nos habla de un catálogo de seis máscaras pertenecientes a personajes de tragedia viejos, ocho máscaras de jóvenes, tres de sirvientes y once correspondientes a personajes femeninos de diversas edades.

El diálogo recitado y el canto

La puesta en escena de una obra de teatro incluye el empleo de elementos diversos: un texto poético (sea recitado por actores o cantado por el coro), una serie de gestos y movimientos como parte esencial de la escenificación mimética, y el acompañamiento de una música y una determinada coreografía. Lamentablemente, de todos estos elementos sólo se nos ha conservado el texto escrito de las distintas obras y muy escasas indicaciones coreográficas y notaciones musicales. Se ha dicho por ello muy atinadamente que de una obra trágica o de comedia sólo conservamos su esqueleto, es decir, el texto escrito. Pues bien, este texto de una obra dramática puede ser recitado en forma de diálogo entre los distintos personajes, con o sin acompañamiento de instrumento musical, o puede pertenecer a las partes líricas que son cantadas por el coro. Normalmente, las partes recitadas, que solemos llamar también diálogos, corresponden a los actores y en ellas el registro de la lengua no es en exceso elevado aunque tampoco llega a representar el lenguaje coloquial de la calle, por lo que se suele utilizar un

tipo de verso familiar a la armonía de la lengua y la dicción griega que se llama trímetro yámbico (∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —). Y son precisamente estos personajes quienes hacen progresar la acción en estas partes dialogadas denominadas episodios.

Hemos dicho que el teatro griego es poesía y no prosa. Ahora bien, ¿cuál es la naturaleza de la poesía frente a la prosa y en qué se diferencian ambas modalidades textuales? El rasgo más distintivo y específico entre prosa y poesía es el carácter rítmico, es decir, métrico, de ésta frente a aquélla, y del estudio de los diversos ritmos se ocupa como disciplina la métrica. Así pues, la métrica, como parte de la poética de cualquier lengua, estudia la medida y recurrencia de determinados elementos repetitivos; es decir, la alternancia de elementos marcados y no marcados en el discurso. De hecho, sabemos que en las diversas lenguas hay diferentes maneras de indicar el carácter métrico: así, unas lo hacen mediante el cómputo o recuento de sílabas (isosilabismo: y entonces hablamos por ejemplo de versos octosílabos, decasílabos, etc.); en otros sistemas se cuentan acentos o silencios; en otros se computan las cantidades silábicas (sílaba larga frente a sílaba breve); en otros, asonancias o rimas de distintos tipos. Es posible incluso que en una misma lengua coexistan más de uno de estos criterios, pero, en todo caso, dichos elementos no son numerosos, aunque sí nítidamente marcados. Por ejemplo, no se suele considerar psicológicamente perceptible una recurrencia que acaezca demasiado de tarde en tarde, a intervalos muy distanciados. Así, tenemos un claro ejemplo de recurrencia nítidamente perceptible en la poesía castellana cuando hablamos del «endecasílabo» de Góngora o del ritmo «trocaico» de la cuarteta octosilábica del lorquiano *Romance de la luna, luna,* o del soneto de Alberti, ese que empieza en ritmo yámbico:

Hermósos, dúlces, mágicós, serénos...

En cuanto a la naturaleza de la métrica griega, sabemos que es de carácter cuantitativo, es decir, que en ella lo relevante es la oposición que el sistema establece entre sílaba larga y sílaba breve, definida aquélla como la que es susceptible de recibir en su seno la entonación primero ascendente y luego descendente, cuya marca formal es el acento circunflejo (^), mientras que la sílaba breve nunca puede recibir dicho acento circunflejo. En el caso del griego antiguo, el sistema de la lengua opera con la alternancia de las cantidades (breves o largas) de sus sílabas; es, pues, una métrica de naturaleza cuantitativa que se sustenta sobre la oposición binaria de dicho tipo de sílabas. No obstante, ello no quiere decir que se trate de un sistema primario ni estático, sino que a partir de dos, y sólo dos, elementos elabora unidades más complejas gracias a las diversas posibilidades combinatorias de dichos elementos y a determinados recursos prosódicos que la propia lengua le proporciona. En cualquier traducción al castellano resulta virtualmente imposible reproducir este tipo de recurrencias.

Como hemos dicho, el diálogo recitado por los actores de tragedia está compuesto mayoritariamente en ritmo yámbico. Con el término yambo se suele relacionar el nombre de Yambé, la sirvienta de la diosa Deméter, según leemos en el *Himno a Deméter*, versos 195-203. Y sabemos que en los misterios eleusinos, durante la procesión en la ruta a Eleusis, se gritaban obscenidades, a imitación de las bromas de esta mujer, Yambé, quien, de acuerdo con el mito, hizo reír a Deméter. De ahí la posible vinculación entre ambos nombres. Desde sus orígenes, el yambo aparece, pues, asociado al elemento grosero y obsceno de la

lengua. Con todo, Aristóteles, un poco más adelante (*Poética*, 1449a, 24-28) define el metro yámbico como

El más apto de los metros para usarlo en el diálogo
y la conversación. Y es prueba de esto el que,
al hablar unos con otros, usamos con frecuencia
yambos; en cambio, hexámetros pocas veces y saliéndonos
del tono de la conversación.

Además del ritmo yámbico, los actores también pueden expresarse utilizando otro tipo de versos, como el troqueo (— ∪ — ∪) o el anapesto (∪ ∪ —), el cual los griegos asociaban a los desfiles militares y en general al movimiento de masas, entradas y salidas de personajes, etc.

El coro

En paralelo a los trímetros del diálogo encontramos un tipo de recitado que se acompaña con la música de la flauta y en los que se utiliza un metro distinto, los dímetros anapésticos (∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ —). En cambio, cuando el coro canta (y baila) las llamadas partes líricas suele hacerlo empleando una diversidad de metros y ritmos muy rica, lo que contribuye a darle un aire de solemnidad y majestuosidad notables. Por su complejidad métrica, tanto tragedia como comedia merecen una especial atención. En el drama se dan de hecho las tres modalidades de realización de un poema: el recitado, el canto y la *paracatalogé* o recitado acompañado con música de flauta. A esta modalidad de *paracatalogé* pertenecen las escenas de los llamados anapestos de marcha y algunas tiradas en troqueos (corresponden a entradas y salidas del coro, casi siempre). En tercer lugar están los cantos corales o partes líricas a cargo del coro. Es precisamente aquí donde el poeta utiliza gran variedad de ritmos en las diversas inter-

venciones corales: *párodo, estásimos, amebeos, monodias y éxodo.* Predomina en ellos por su complicada arquitectura el esquema formado por:

estrofa (grupo o tirada de versos que conforman
una unidad)
+
antístrofa (contracanto simétrico a la estrofa)
+
epodo (o estribillo).

Ahora bien, ¿quiénes integran y cómo está constituido el coro en el teatro? Ya hemos dicho que Sófocles aumentó el número de coreutas o miembros del coro de doce a quince, y que fue éste el modelo que se mantuvo. Al frente del coro suele destacarse un jefe de coro o corifeo, a quien corresponde llevar la iniciativa o la voz cantante del coro y es quien en ocasiones conversa con alguno de los personajes de la obra; era, por otra parte, el miembro del coro que se situaba en medio de la fila más próxima a donde se encontraba el público. Aun cuando se ha elucubrado extraordinariamente sobre la disposición que adoptaba el coro en el transcurso de la representación, se ha sugerido que en tiempos de Sófocles y Eurípides los quince coreutas (incluido el corifeo o jefe del coro) podían adoptar una disposición en rectángulo o bien en triángulo, de acuerdo con la siguiente configuración:

```
*    *    *    *    *
*    *    *    *    *
*    *         *    *

        Corifeo
```

o bien:

* * * * *
* * * *
* * *
* *
Corifeo

Ordinariamente, el coro de una tragedia está compuesto por un grupo de hombres o mujeres (viejos o jóvenes) que suelen ser amigos o compañeros del/la protagonista de la obra, a quien normalmente aconseja para que ceda en su comportamiento o deponga su obstinación; otras veces le reconforta, consuela, alienta o incluso amonesta, siempre con cariño. El coro de las comedias en cambio está integrado por veinticuatro miembros, mucho más vistosos, y al hacer su entrada de forma precipitada y casi a trompicones darían una cierta impresión de caos o desorden. Por su espectacularidad debió de llamar poderosamente la atención el coro de las *Aves,* ya que en este caso, a diferencia de las demás piezas de Aristófanes, cada integrante del coro es un pájaro o ave de clase distinta a sus restantes compañeros, cada uno con su plumaje de distinto colorido y tamaño, y cada cual va entonando su peculiar canto o melodía. También singular fue el coro de *Lisístrata,* compuesto por dos semicoros, un primer grupo de doce miembros vestidos de hombre, y enfrente un segundo grupo también de doce individuos ataviados con vestimenta femenina.

Hemos dicho que el coro, además de cantar, baila. Estos movimientos de danza eran de distinto tipo, según se trate de una tragedia o de una comedia. La principal forma de danza trágica es la conocida como *emméleia,* que es un baile sosegado y algo grave, aunque cuando el tono se ha-

cía más animado y el ritmo se avivaba el grupo coral bailaba el *hiporquema*, danza de movimientos más bruscos y excitados. Por su parte, el baile habitual de la comedia era el *córdax*, asociado con la embriaguez, el desenfreno y la obscenidad, hasta el extremo de que el propio Aristófanes hubo de reducirlo en cierta medida en algunas de sus obras.

Funciones del coro

Mientras que la función de cada uno de los tres actores de una tragedia consiste claramente en hacer progresar la acción dramática en tanto que hipostasían los diversos personajes de la obra, es mucho más compleja la función o funciones que cabe atribuir al coro. Por otra parte, el coro en modo alguno parece cumplir una función uniforme en el teatro, sino que dependiendo de cada obra y autor cabe observar que ejerce funciones distintas. Ya hemos dicho que Sófocles aumentó el número de coreutas o miembros del coro de doce a quince, y que fue éste el modelo que se mantuvo. Veamos a modo de ejemplo la composición del coro en las tragedias conservadas de Sófocles.

- *Ayante:* el coro está integrado por un grupo de marineros de Salamina, compañeros del protagonista.
- *Las Traquinias:* forman el coro unas muchachas jóvenes de la ciudad de Traquis, aldea donde se desarrolla la acción y que da nombre a la pieza. Son amigas de Deyanira, esposa de Heracles.
- *Antígona:* singularmente, en este caso el coro está integrado por un grupo de ancianos ciudadanos de Tebas (en contraposición a Antígona, mujer y joven).

- *Edipo Rey:* grupo de ancianos tebanos que por su sensatez aconsejan en vano a Edipo.
- *Electra:* forma el coro un grupo de mujeres de la ciudad de Micenas, donde se desarrolla la acción. Sus simpatías por Electra y su joven hermano Orestes son manifiestas.
- *Filoctetes:* en este caso el coro está integrado por un grupo de hombres que acompañan al joven Neoptólemo en su viaje para encontrar a Filoctetes.
- *Edipo en Colono:* curiosamente aquí forman el coro un conjunto de hombres del demo de Colono que han tenido noticias de que Edipo ha regresado de su destierro.

En ocasiones el coro cumple, a nuestro juicio, el papel de «espectador ideal» de la tragedia, en tanto que inmerso de lleno en ella, pero al propio tiempo se muestra voluntariamente alejado de la acción que en ella transcurre; a veces conoce la trama de la obra mejor que el protagonista e incluso mejor que el propio espectador; en otras ocasiones, el coro asemeja su intervención a la de un actor más y da su pequeño empujoncito para que la acción continúe y no se interrumpa; en cambio, otros estudiosos han querido ver en el coro un portavoz de las ideas del propio autor, personalmente agazapado tras la máscara del propio coro. En mi opinión, creo que algo de ello puede haber, pero tampoco hemos de exagerar la presencia ideológica del poeta en cada una de sus tragedias. También se han sugerido otras funciones alternativas; ya Aristóteles interpretaba que el coro cumplía la función de un actor más que quedaba por tanto plenamente integrado en la acción dramática; por su parte, Schlegel creía que el coro representa al «espectador ideal», según lo cual los miembros del coro actuarían como una especie de intermediario entre el público y los actores; otras veces se ha pensado que el coro

era algo así como el reducto del pensamiento y la experiencia comunitaria de todo los espectadores que puede actuar en ocasiones como conciencia moral de lo que se representa en el escenario, etc.

Veamos por ejemplo el caso emblemático del coro de *Antígona*. Es la pieza de Sófocles que cuenta con el mayor número de intervenciones corales, un total de seis; en las demás obras el coro aparece en cinco ocasiones, y en *Filoctetes* una menos, cuatro. En general, solemos distinguir, como hemos visto, entre las partes recitadas del coro (empleando habitualmente los trímetros yámbicos o los metros anapestos) y las propiamente líricas o cantadas (donde se usan prácticamente todos los distintos metros y ritmos). Desde el punto de vista formal, las partes recitadas del coro suelen correr a cargo no de todo el coro sino de su representante, el corifeo; mientras que las partes que hemos llamado estrictamente líricas corresponden al grupo coral en su conjunto.

En las intervenciones del corifeo éste asume básicamente una función en cierta medida secundaria o ancilar y anuncia la entrada o salida de determinados personajes. En estos casos el corifeo parece contentarse con este modesto papel de ser el introductor de los auténticos protagonistas de la acción. Ocurre en nuestra obra, por ejemplo, en los versos 376-380, cuando entra Antígona, que acaba de ser sorprendida dando sepultura a su hermano.

CORIFEO. Ante un sobrenatural prodigio como éste vacilo. ¿Cómo si lo veo voy a negar que ésta es la joven Antígona? ¡Ah, infeliz y nacida de infeliz padre, de Edipo!...

Esta función anunciadora del coro se repite a lo largo de la obra en ocho ocasiones: con la entrada de Creonte (vv.

155-161), con la primera aparición de Ismene (vv. 526-530), con Tiresias (vv. 988-990), con la llegada de Eurídice (vv. 1180 y ss.), con la nueva entrada de Creonte trayendo en sus brazos el cadáver de su hijo Hemón (vv. 1260 y ss.), etc. Y en tres ocasiones el corifeo anuncia la salida de escena de un personaje (la salida de Hemón, vv. 766 y s.; salida de Tiresias, v. 1091; salida de Eurídice, vv. 1244 y s.). Pero lo que ahora me interesa destacar es que el coro acumula, además de esta función meramente instrumental, otra mucho más influyente y decisiva, en tanto que actúa propiamente como un auténtico actor que interviene en la acción dramática de la obra, aconsejando, dando su aprobación o manifestando su renuencia al comportamiento de tal o cual personaje.

No hemos de olvidar que el coro está integrado en esta obra por un grupo de hombres, y no mujeres, ciudadanos de edad (y no jóvenes), más proclives en principio a atender y obedecer al nuevo rey de Tebas, Creonte, que a mostrarse demasiado próximos a la joven Antígona. Pues bien, veamos un par de pasajes en los que el corifeo (en nombre del coro) parece actuar como un *dramatis persona* que ejerce una considerable influencia en el desarrollo de la acción:

En los versos 766 y siguientes el joven Hemón abandona la escena después de haber sostenido con su padre un enfrentamiento inusualmente violento. Y es entonces cuando el corifeo, deseando intervenir en el curso de los acontecimientos, interpela a Creonte con una cierta timidez:

CORIFEO. Este hombre, señor, se ha marchado rápido en un momento de ira, y un corazón que sufre en esa edad es cosa grave.

CREONTE. Que haga, que piense más de lo que a un hombre corresponde. Pero ten por cierto que a estas dos muchachas no las va a librar de la muerte.

CORIFEO. ¿A las dos piensas matar?
CREONTE. No, a la que no contribuyó con su mano no. Tienes razón.

De momento, el corifeo parece haber emprendido una fase de aproximación -y hasta de osadía- ante Creonte, ante quien da la impresión de haber perdido ya algo de su miedo inicial. Pero será en su intervención de los versos 1098-1107, donde el corifeo actúa ya sin complejos hasta conseguir no sólo criticar las decisiones de Creonte, sino hacerle caer en el error en que se ha empecinado y lograr que cambie de decisión. En este pasaje, pues, el corifeo cumple la función de un personaje, y yo diría que hasta la de un personaje principal.

CORIFEO. Se necesita de una buena deliberación, Creonte, hijo de Meneceo.
CREONTE. ¿Qué hay que hacer? Habla, que yo obedeceré.
CORIFEO. Ve y saca a la muchacha de la morada subterránea, y dispón también sepultura para el que todavía permanece expuesto sin enterrar.
CREONTE. ¿Es esto lo que me aconsejas, y te parece que lo mejor es ceder?
CORIFEO. Cuanto antes, señor, pues los castigos de los dioses tienen los pies ligeros cuando se trata de atajar al malvado.

En cambio, cuando el coro en su totalidad canta sus hermosos cantos corales, su función dramática queda disminuida. Parece que Sófocles busca que el coro se aleje -mejor, que se eleve- sobre las contingencias de lo que realmente está sucediendo en la escena. Así, en el famosísimo estásimo de los versos 332-375:

Muchas cosas hay maravillosas, mas ninguna hay más maravillosa que el hombre; éste, del mar canoso al otro lado con invernal noto avanza,

bajo las olas que en derredor abismos abren a su paso; y de los dioses
a la más potente, a la Tierra indestructible, infatigable, la agosta
con el ir y venir de los arados año tras año, con la raza caballar labrando.

Y rodeando la tribu de las aves, de corazón ligero, las domeña,
y de las fieras salvajes la estirpe y del ponto la marina especie
con lazos tejidos en red, el hombre hábil.
Y domina con artilugios a la agreste fiera
que por los montes deambula, y al de espesa crin, al caballo conducirá
bajo el yugo que la cerviz rodea, y al montaraz e infatigable toro.

También el lenguaje y el alado pensamiento y los cívicos afanes
aprendió *por sí* mismo,
y de molestas heladas a la intemperie y de molestas lluvias
los dardos supo evitar, todo recursos.
Sin recursos en modo alguno hacia el futuro marcha.
Sólo de Hades escape no conseguirá, mas de dolencias
irremediables escapatorias ha discurrido.

Como algo sabio la destreza en el arte teniendo más allá
de la esperanza, ya al mal ya al bien tiende: si las leyes de la tierra
entrelaza y de los dioses la justicia jurada, será un alto ciudadano;
en cambio privado de ciudad, si lo que no es bueno le va unido
en gracia a su osadía. ¡Ojalá que a mi lado en el hogar no se siente,
ni tenga mis mismos sentimientos, quien esto haga!

En resumen, pues, creemos que en *Antígona* el coro (y mejor, el corifeo) muestra un comportamiento que evoluciona desde su inicial postura de equilibrio entre las dos tensiones contrapuestas hacia un progresivo acercamiento a las posturas de Antígona. De hecho, Antígona sabe que el coro en su totalidad se pondría completamente de su parte si no fuera porque teme a Creonte (vv. 502-507):

Sin embargo, ¿dónde podría haber conseguido una fama
más gloriosa que dando sepultura a mi hermano?
A todos éstos *(el coro)* podría decirse
que ello les agrada, si no fuera porque les cierra la boca el miedo.
Pero la tiranía, entre otras muchas ventajas, tiene
la de poder hacer y decir lo que quiere.

Es verdad que el coro se debate en una cierta ambigüedad; no en vano está integrado por un grupo de ancianos de Tebas adictos al poder de Creonte; aunque creo que debemos interpretar sus anapestos de los versos 801-804 como una clara muestra de adhesión a Antígona:

Ahora ya también yo de las leyes
fuera me precipito al contemplar esto,
y contener ya no puedo las fuentes de las lágrimas...

En todo caso, el papel que desempeña el coro en el teatro griego dista mucho de ser uniforme a lo largo del tiempo. En realidad, la tragedia remonta sus orígenes a las antiguas agrupaciones corales de los poemas líricos. Llegado un determinado momento, los miembros del coro, además de cantar, bailaban y en cierta medida mimetizaban o representaban con gestos corporales el motivo de sus cantos. Quizá algún miembro destacado del coro asumiera un papel de «protagonista» en esta primaria representación mimética, y de ahí pudo originarse el germen inicial de lo que terminaría siendo el «primer actor» de una obra dramática. Es indudable, por tanto, que la tragedia hunde al menos parte de sus raíces en estos cantos de la lírica primitiva. Siendo esto así, no debe extrañarnos que en las primeras tragedias, las de Esquilo, el coro y el canto ocupen una extensión desproporcionada en relación con la parte dialogada que corresponde a los actores. Las odas corales

del *Agamenón*, de *Los Persas*, o del *Prometeo* ocupan largas tiradas de versos, que se van encadenando en una serie de estrofas y antístrofas repetidas. Con Sófocles se consigue un cierto equilibrio: el coro va perdiendo el protagonismo y son los actores quienes poco a poco monopolizan la acción dramática. El teatro es a partir de ahora verdaderamente mimético y escenificado y la extensión de los coros se reduce notablemente respecto del teatro de Esquilo. Con el último de los tres grandes trágicos, Eurípides, el coro continúa perdiendo importancia, aunque la diferencia principal respecto al coro de Sófocles no es puramente cuantitativa sino cualitativa. En las obras de Eurípides el coro va desentendiéndose de la acción que representan los actores y apenas se involucra en lo que les sucede. Sobre todo a partir de la representación de la tragedia *Helena* (puesta en escena por primera vez en el 412) Eurípides se incorpora a las nuevas tendencias y gustos musicales de finales del siglo v, lo que va a acarrear consecuencias sobre la configuración de los cantos corales de sus obras de época tardía. Frente a la composición orgánica del canto coral estructurado en estrofas y antístrofas, emerge un nuevo gusto por las monodias o arias en las que el canto corre a cargo de un solo intérprete: famosa es, por ejemplo, la monodia del frigio en el *Orestes*, que ocupa una larga tirada de versos: 1369-1503, o los versos 112 y siguientes del *Ión*.

El tratado *Sobre la música* del Pseudo-Plutarco (1135c) ya se hacía eco de estas innovaciones musicales:

> Hay también algo que decir sobre los ritmos y de las diversas clases y formas, así como de la invención de las composiciones melódicas y rítmicas. La primera, la innovación de Terpandro introdujo en la música un bello estilo.
> Después, Polimnesto empleó uno nuevo, aunque se mantuvo en la forma más elegante... Hay alguna innovación en Alcmán

y en Estesícoro, aunque tampoco éstas se apartaron del bello estilo.
En cambio, Crexo, Timoteo, Filóxeno y otros compositores de su generación
han sido de gran tosquedad y amantes de novedades al proscribir
la música que despierta sentimientos
humanitarios y lo que se llama actualmente estilo clásico.
Pues la restricción a unas pocas notas, la sencillez y la grandeza
eran las cualidades que coincidían enteramente en la música antigua.

La música del teatro

La formación y la práctica musical constituían en la antigua Grecia un elemento importante de la educación de los ciudadanos, y de hecho las competiciones musicales aparecen atestiguadas casi en cualquier ambiente: en los actos religiosos, en los banquetes o simposios más o menos frívolos o sociales, en los desfiles militares, y hasta en la organización de los grandes Juegos. De hecho, la antigua épica de Homero se recitaba con el acompañamiento musical de la cítara o la lira, y otro tanto sucede con las canciones de los poetas líricos desde Safo a Píndaro.

En la *República* (398d), Platón recomienda que «tanto el ritmo como la armonía deben acompañar al relato», y Aristóteles insiste en que «la palabra, el ritmo y la música están al servicio de una misma mímesis» *(Poética,* 1447a). En todo caso, el teatro griego es una experiencia esencialmente musical, y de hecho la música jamás se segregó de la representación dramática. Ya Aristóteles, en su *Poética,* 1426a, 14, afirma que es precisamente la música la que hace a la tragedia superior al género de la épica. Ahora bien, ¿qué sabemos sobre música griega? Para empezar, digamos que nunca hemos asistido a una danza griega an-

tigua ni hemos oído jamás una partitura de su música, por lo que se nos hace verdaderamente difícil recrear en vivo esta realidad artística. Es verdad que nos ha llegado un breve fragmento de los versos 338-344 del *Orestes* de Eurípides acompañado de una notación musical que solemos atribuir directamente al propio autor. Disponemos de otros testimonios epigráficos que parecen referirse a la música de unos poemas líricos llamados peanes, y por otra parte, tanto Aristófanes como la pintura de la cerámica nos proporcionan cierta información complementaria. Según nos testimonian los tratadistas antiguos, en la música griega cabe distinguir distintos modos o escalas: el dorio, el jonio, el frigio, el eolio, etc., que se identificaban con cierta dimensión ética. El jonio y el lidio sonaban a demasiado suave o afeminado, mientras que el frigio era más moderado y el dorio mucho más austero e incluso marcial. Todo ello se combinaba a su vez en algunas circunstancias con las diversas modalidades de baile o danza. En el caso del teatro, había tres tipos de danzas distintas, cada una de las cuales parecía más apropiada a cada uno de los géneros dramáticos. Así, la llamada *emméleia* se ajustaba mejor a la tragedia, el *córdax* se acompasaba bien con la comedia y, finalmente, la llamada *síkinnis* era la que se usaba en los dramas satíricos.

Por lo que se refiere a los principales instrumentos musicales, tenemos por una parte la lira y la cítara (de donde procede nuestra palabra «guitarra»), ambos instrumentos de cuerda con una rudimentaria caja de resonancia. Un caso peculiar de lira es el llamado *barbyton*, cuya imagen encontramos reproducida en la cerámica de la época. Parece que los aedos homéricos recitaban sus poemas con la ayuda de una cítara especial llamada *phorminx*. De otro lado estaban los instrumentos de viento: la flauta *(aulós)*,

simple o de dos tubos, estaba fabricada ordinariamente con unas cañas o hechas de hueso, y en realidad era más parecida a nuestro oboe que a nuestra flauta. Una variante de la flauta es la siringe *(syrinx)*, que constaba habitualmente de siete tubos de igual longitud. La iconografía posterior nos ha conservado diversas representaciones del dios Pan tocando la siringe. En todo caso, la flauta o *aulós* fue el instrumento por excelencia para implementar la tragedia, la comedia y el ditirambo. Por Aristóteles sabemos que la música de la flauta se asociaba a los cultos orgiásticos y que por tanto era un instrumento menos recomendable para la educación musical de la juventud, y otros múltiples testimonios nos hablan de que se utilizaba con ocasión de las danzas que precedían a los rituales del sacrificio; era el acompañamiento de los jóvenes que marchaban al combate o de los que aprestaban sus manos al remo de los barcos. Existe un antiguo relato según el cual fue la diosa Atenea quien inventó la flauta, pero que al comprobar que le deformaba el rostro al hacerla sonar la arrojó lejos de sí, pasándosela de esta manera a unos personajes ya de por sí deformes como eran los sátiros del cortejo de Dioniso. Por otra parte, y como contrapunto de la flauta, estaba la lira, instrumento que desde siempre se había vinculado al dios Apolo y a todo lo «apolíneo». La lira confiere mayor autonomía al artista que la tañe, toda vez que le permite al mismo tiempo cantar y dar indicaciones a otros acompañantes.

Los espectadores y el público

Plenamente integrado en la vida social y religiosa de la polis, el teatro constituía un auténtico fenómeno de masas en Atenas. Para lo que sabemos que eran los censos y módu-

los de población de la época, hemos de admitir que el público que asistía a las representaciones dramáticas alcanzaba un número considerable, tanto de ciudadanos como de visitantes, embajadores y comerciantes venidos de otras poblaciones griegas. El aforo de los principales teatros oscilaba entre los 14.000 y los 17.000 espectadores. Otro aspecto distinto es el que se refiere a si asistían a las funciones los niños y las mujeres. Hoy día nadie duda de que los niños sí acudían con regularidad a las representaciones tanto de tragedias como de comedias, al menos si hemos de dar crédito al testimonio de Aristófanes, *Nubes* 537-539, *Paz* 50-53 y 765-766. En la última cita se nos dice: «Conque por fuerza tienen que estar de mi parte los hombres y los niños. E invitamos a los calvos...». En cambio, con respecto a la asistencia de público femenino, todavía el asunto está pendiente de un veredicto definitivo. Nuevamente es la comedia *Paz*, 962-967, una de las evidencias más claras para aceptar dicha presencia femenina:

TRIGEO. ¿Has hecho ya el reparto?
CRIADO. Sí, por Hermes. Como que de todos los espectadores que están ahí sentados no hay ninguno que no tenga la suya.
TRIGEO. Las mujeres entonces no han cogido.
CRIADO. No importa, los hombres se la darán por la noche.

En la misma obra, versos 50-52, se echa en falta, en cambio, una mención a las mujeres, cuando da la impresión de que se está refiriendo a la totalidad de los espectadores:

Y yo les voy a explicar el argumento a los niños,
a los mozos, a los hombres, a las autoridades y a los que están
por encima de los hombres...

Finalmente aún hay otro pasaje, ahora del cómico Menandro, *Díscolo* 965-967, que parece apoyar la hipótesis de que efectivamente las mujeres no eran espectadoras:

¡Ea! Compartiendo con nosotros la alegría por haber
vencido a un viejo que nos ha dado tanto trabajo,
aplaudid amablemente, jovencitos, niños, ciudadanos.

La cita corresponde precisamente al pasaje final de la obra en el momento en que uno de los actores solicita del auditorio el aplauso que pueda contribuir a que los jueces le otorguen el premio del concurso. No se entiende, por tanto, que de haberse encontrado entre el público un grupo de mujeres no se recabara también el aplauso de ellas. En cambio, una cita de *Las Leyes* de Platón (VII. 817c) vuelve a mencionarlas como espectadoras de una tragedia:

No creáis por tanto que jamás vamos a dejaros
tan fácilmente que plantéis tablados en nuestra plaza
ni que nos presentéis actores de buena voz que hablen
más alto que nosotros, ni os permitiremos que os dirijáis
en público a los niños y a las mujeres y al populacho entero diciendo...

En conclusión, los testimonios, siempre escasos, son contradictorios, y aunque no contundentes sí parece que debamos admitir la asistencia de las mujeres a los espectáculos, aunque tal vez en proporción muy inferior a la de los hombres. Por lo que se refiere a la época romana, queda fuera de toda duda que las mujeres asistían asiduamente al teatro, según queda atestiguado por las inscripciones en las que aparecen grabados los nombres de mujeres en determinados asientos.

Otro aspecto curioso es el que se refiere al precio de la entrada a la sesión de teatro. De acuerdo con el testimonio de lexicógrafos y escoliastas, parece que el precio de un asiento estándar ascendía a la cantidad de dos óbolos, suma que en cualquier caso hemos de referir al siglo v, y que es probable que se encareciera con el paso del tiempo. En este mismo sentido sabemos que el fondo de ayuda para asistir a los espectáculos dramáticos, el fondo «teórico» («de espectáculos») implantado quizá por el propio Pericles equivalía a dicha suma de dos óbolos, y se pagaba en metálico. De modo que los numerosos espectadores asistían asiduamente al teatro, donde ocupaban su correspondiente asiento. Es probable también que el acceso se franqueara mediante la exhibición de un tique o pase de entrada. Los arqueólogos han descubierto una serie de objetos de plomo, circulares, decorados con máscaras de tragedia y de comedia, con trípodes y otra serie de motivos alusivos al mundo del teatro que algunos especialistas han interpretado que se trata del «boleto» o tique que daba derecho a ocupar un asiento en las gradas.

Por lo que se refiere al comportamiento de los espectadores, durante unas sesiones que duraban desde la mañana hasta el atardecer, era de lo más variopinto. En los entreactos podían comer, tomar agua, eliminarla, etc., y en ocasiones utilizaban parte de su refrigerio para lanzarlo contra los actores en señal de descontento o desaprobación. En otras ocasiones parece que se formaba una jocosa batalla campal de intercambio artillero. Así, en el *Pluto* de Aristófanes 797-799:

> Porque no está bien que el instructor del coro arroje al público higos secos y golosinas para que se vean forzados por ello a reír.

En todo caso, los espectadores no guardaban silencio como solemos hacer modernamente al acudir al teatro ni reservaban los aplausos o las manifestaciones de desagrado para cuando concluía la obra, sino que frecuentemente interrumpían al actor con muestras de desaprobación, abucheos o gritos. Se cuenta la anécdota de que cuando Frínico puso en escena su obra *La toma de Mileto* (drama de contenido histórico que representaba la caída en manos persas de esta ciudad griega) la mayoría de los espectadores echaron a llorar, hasta el extremo que hubo de suspenderse la representación y se prohibió que en adelante se volvieran a traer a escena desgracias de tan candente actualidad.

El edificio como espacio escénico

Como la producción, el comercio y venta de libros era virtualmente inexistente durante el siglo V, salvo en reducidísimos círculos intelectuales, la propia existencia de obras de tragedia y de comedia habrían carecido de sentido sin un espacio físico en el que pudieran ser puestas en escena. No podemos olvidar que el teatro es por sí mismo un género espacial y que requiere un conjunto de relaciones espaciales. Así, surge la necesidad de disponer de un edificio *ad hoc* para las representaciones. La construcción de tales edificios, todavía móviles y no estables, tiene lugar en los siglos V y IV a.C. y normalmente se trata de construcciones improvisadas de madera, ninguna de las cuales ha llegado hasta nosotros. En la actualidad estamos familiarizados con las impresionantes construcciones (mejor reconstrucciones) del Odeón de Herodes Ático en la falda de la Acrópolis de Atenas o con el monumental Teatro de Epi-

dauro. Pues bien, ambas nobles edificaciones tienen poco que ver con los modestos tablados en que representaron sus obras Esquilo, Sófocles o Eurípides a lo largo del siglo V.

Los vestigios conservados de las más antiguas edificaciones, algunos de ellos rescatados en la zona del ágora de Atenas y en la ladera sureste de la Acrópolis, como el Teatro de Dioniso, nos restituyen un espacio escénico primario donde el público se acomodaba sentado en unas gradas de madera sobre la propia colina. Las excavaciones que se han llevado a cabo a lo largo de tiempo *in situ* nos evidencian que la mayor parte de la primitiva construcción ha desaparecido por completo. De hecho, el teatro fue varias veces reedificado en la antigüedad, y durante la Edad Media se utilizó como cantera de extracción de piedras, y todavía bien entrado el siglo XIX las excavaciones en él efectuadas fueron poco profesionales. En cualquier caso parece que *ca.* 330 a.C. Licurgo emprendió una serie de reformas duraderas. A esta época se remontan la construcción en piedra, además de su orquestra de unos 20 metros de diámetro y una *skene* de unos 20 metros de frente. Por una parte, el coro, que bailaba y cantaba, necesitaba de un espacio de cierta amplitud para su actuación. A dicho espacio se le dio el nombre de *orchestra* ('zona del baile'), y corresponde aproximadamente a la parte central del teatro. En el centro aproximado de dicho espacio se alzaba un altar destinado al dios Dioniso, cuya estatua permanecía allí mientras duraban las competiciones dramáticas. A uno y otro lado de la *orchestra* se abrían unos corredores *(párodoi)* por los que accedían o se retiraban tanto el coro como los actores. De acuerdo con ciertas convenciones espaciales, el corredor de la derecha representaba «Ate-

nas, la ciudad», mientras que el de la izquierda simulaba «el mundo exterior y lejano» (el extranjero, el puerto, etc.). En una obra como *Antígona* se ve perfectamente el simbolismo. Un acceso conduce a la ciudad de Tebas, lo que en términos simbólicos equivale a las constricciones políticas emanadas de Creonte; el otro en cambio nos lleva a las afueras del campo, donde yace insepulto el cadáver de Polinices. Hermosa manera de jugar con el espacio físico para cargarlo de simbología. Con la comedia, en cambio, las cosa es distinta porque este género localiza la acción en espacios y ambientes muy diversos y es normal que nos encontremos con viajes de un sitio a otro. Por ejemplo, en *Las Avispas* hay un viejo que se atrinchera en su casa y luego hace un agujero en el tejado para escaparse, o el caso aún más extremo de la *La Paz,* en la que el antihéroe Trigeo, emulando al mítico Belerofonte que surca los cielos en su alado caballo Pegaso, se las ingenia para cabalgar él mismo hasta el éter montado en un descomunal escarabajo.

Y algo similar sucede con la noción del tiempo. En la tragedia la acción está más pegada al concepto de un día; casi todo sucede en el transcurso que media entre la salida y la puesta del sol, y al menos en la concepción de los espectadores todo transcurre en una unidad de tiempo breve y cerrada, a pesar de que el motivo mítico se remonte a tiempos más o menos remotos. En cambio, en la comedia el relato no pertenece al pasado sino casi siempre al presente, a la experiencia cotidiana del ciudadano. Y así, por ejemplo, en *Lisístrata* se plantea la pregunta concreta de qué deben hacer hoy y aquí las mujeres para salvar a nuestra ciudad de los problemas que la aquejan.

Los espectadores no disponían de entradas mejores ni peores, no había zona de preferencias, salvo naturalmente

las reservadas a autoridades religiosas o políticas. La cávea o graderío del edificio estaba dividida en trece sectores diez de los cuales eran ocupados por los espectadores que correspondían a cada una de las diez tribus o divisiones administrativas de la ciudad de Atenas. Es decir, cada tribu ocupaba su espacio reservado. Cada cual, sin asiento numerado, ocupaba la plaza que mejor pudiera con la sola constricción de que correspondiera al espacio reservado para su tribu o barrio ciudadano. Como vemos, el público se agrupaba por zonas, según su lugar de residencia y no por su pertenencia a un estatus o clase social. A su vez los actores actuaban primeramente sobre un lugar llamado *logeion* «lugar donde se recitan los discursos», es decir, lo que nosotros denominamos escenario. Esta palabra procede precisamente de la *skene* o «tienda» donde los actores se cambian de vestido, toman las máscaras, etc. Normalmente, el escenario se halla a una altura superior a la de la orquestra y sobre la construcción de la *skene* se alzaba una especie de balconada, el *theologeion,* desde donde hablaban los dioses. La acción tiene lugar normalmente en la *skene,* delante de un edificio que simula un palacio o un templo, y dado que al menos en las tragedias hay pocos cambios de ambientes, este austero decorado solía ser suficiente. Para informar a los espectadores de lo que había sucedido en otros lugares remotos (en la guerra, en el mar, en las islas, etc.) se recurre al relato de un mensajero que aparece y cuenta lo que supuestamente ha ocurrido en aquel sitio. Por ejemplo, es un mensajero quien nos narra cómo tuvo lugar la derrota de los persas en Salamina según la versión de *Los Persas* de Esquilo. Tampoco se representan a la vista de los espectadores las escenas de violencia, las muertes ni los asesinatos; está prohibido ver la sangre sobre la escena, porque ello resulta «ob-sceno». Hay

muchas muertes en las tragedias griegas (la del héroe Ayante, la de Agamenón asesinado, el suicidio de Fedra o la muerte de Hipólito) pero el espectador no las contempla, sólo se entera de lo que ha ocurrido bien por el relato de un mensajero bien porque al final de la obra aparece discretamente el cadáver en cuestión.

Había una serie de recursos o accesorios para ayudar a todo esto. El primero, llamado *ekkyklema*, «máquina rodante», permite al espectador ver lo que sucede en el interior de un palacio o una estancia en un determinado momento. Por otra parte tenemos una especie de grúa rudimentaria, que hacía posible la aparición o desaparición de improviso de la vista de los espectadores de una divinidad. La expresión latina *deus ex machina* (en griego *Zeus apo mechanes)* se ha acuñado para la ocasión. La primera vez que se utilizó este mecanismo fue al parecer por parte de Eurípides, quien en su *Medea*, puesta en escena el 431, hizo salir a la protagonista arrebatada al cielo en un carro de fuego. Unos años después también Aristófanes hace que Trigeo, el protagonista de *La Paz*, se encarame en un escarabajo volador que lo transporta al cielo. Dicho artefacto cumplía una función técnica pero a la vez simbólica, pues servía para marcar distancias entre el mundo de los simples mortales y el olímpico mundo de lo divino.

Con una capacidad media, como hemos dicho, de entre 12.000 a 15.000 espectadores, la distancia entre el actor protagonista y el espectador más distante podía alcanzar 100 metros en el teatro de Dioniso de Atenas y al menos 75 metros en el caso de Epidauro. Compárense, por ejemplo con los 25 o 30 metros máximos que hay en el célebre teatro londinense del Globo donde Shakespeare representaba sus obras o con el de nuestro Corral de Almagro. Tamañas

distancias tienen consecuencias directas sobre aspectos concretos de la puesta en escena; en especial las referentes a audición y visualización de gestos y movimientos, así como a los condicionamientos del vestuario y uso de la máscara. En cualquier caso, el primer teatro construido en piedra fue el que hizo levantar en Roma el año 55 a.C. Pompeyo, inspirado en el modelo del teatro de la ciudad de Mitilene.

Lecturas complementarias

1. *Sobre el mito y los rituales*

BURKERT, W. (1966), «Greek Tragedy and Sacrificial Ritual», *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 7, pp. 87-121.
— (1983), *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, Berkeley.
DODDS, E. R. (2000), *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, 1.ª ed.
NIELSEN, J. (2000), *Cultic Theatre and Ritual Drama*, Aarhus.
SLATER, N. W. (1986), «The Lenaean Theater», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 66, pp. 255-264.

2. *Las fiestas y los festivales*

GOLDHILL, S. D. (1987), «The Great Dionysia and Civic Ideology», *Journal of Hellenic Studies*, 107, pp. 58-76.
PARKE, H. W. (1977), *Festivals of the Athenians*, Itaca.
WILSON, P. (2000), *The Athenian Institution of the Khoregia: the Chorus, the City and the Stage*, Cambridge.

3. *Los actores y el vestuario*

Sobre los actores de las obras, su número, máscaras, vestimenta, etc. cfr. más detalles en Pickard-Cambridge (1968), *The Dramatic Festivals of Athens*, Cambridge, C.U.P. (144-148) y también:

EASTERLING, P., y HALL, E. (eds.) (2002), *Greek and Roman Actors. Aspects of an ancient Profession*, Cambridge, C.U.P.

JOUAN, F. (1983), «Réflexions sur le rôle du protagoniste tragique», en *Théâtre et spectacles dans l'antiquité*, Leiden, pp. 63-80.

MASTRONARDE, D. J. (1990), «Actors on High: The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama», *Classical Antiquity*, 9, pp. 247-294.

RISPOLI, G. M. (1996), «La voce dell'attore nel mondo antico: Teorie e techniche», *Acme*, 49, pp. 3-28.

4. *Sobre el coro y la música*

ANDERSON, W. (1994), *Music and Musicians in Ancient Greece*, Cornell University Press.

BARKER, A. (ed.) (1984-1989), *Greek Musical Writings*, Cambridge, 2 vols.

LANDELS, J. (1999), *Music in Ancient Greece and Rome*, Londres.

PANIAGUA, G. (1980), *Musique de la Grèce Antique*, Atrium Musicae de Madrid.

PÖHLMANN, E., y WEST, M. L. (2001), *Documents of Ancient Greek Music: the Extant Melodies and Fragments*, Oxford.

SIFAKIS, G. M. (1967), *Studies in the History of Hellenistic Drama*, Londres.

WEST, M. L. (1992), *Ancient Greek Music*, Oxford.

5. *Los espectadores y el público*

ARNOTT, P. D. (1989), *Public and Performance in the Greek Theatre*, Londres-Nueva York.

EDMUNDS, L., y WALLACE, R. W. (eds.) (1997), *Poet, Public and Performance in Ancient Greece*, Baltimore y Londres.

GALLO, L. (1981), «La capienza dei teatri e il calcolo della popolazione: il caso di Atene», en *Studi salernitani in memoria di Raffele Cantarella*, Salerno.

GARCÍA NOVO, E., y RODRÍGUEZ, I. (eds.) (1998), *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*, Madrid, Ediciones Clásicas.

HENDERSON, J. (1991), que aboga por la presencia de mujeres entre el público en su trabajo «Women in the Athenian Dramatic Festivals», *Transactions of the American Philological Association*, 121, pp. 133-147.

PODLECKI, A. J. (1990), «Could Women Attend the Theater in Ancient Athens?», *Ancient World*, 21, pp. 27-43.

WILSON, N. (1992), «Observations on the Lysistrata», en *Greek Roman and Byzantine Studies*, 23, pp. 157-163, contra la presencia de mujeres en el teatro antiguo.

6. *El edificio como espacio escénico*

Aún podemos usar con provecho el libro de M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton University Press, 1961; al que hay que añadir como recomendaciones más recientes:

ASHBY, C. (1999), *Classical Greek Theatre: new views of an old subject*, Iowa, Iowa University Press.

LANDES, C. (1992), *Le Théâtre antique et ses spectacles*, Lattes.

POLACCO, L. (1990), *Il teatro di Dioniso Eleuterio ad Atene*, Roma.

TAPLIN, O. (1993), *Comic Angels and other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Oxford.

TOWNSEND, R. F. (1986), «The Fourth-Century Skene of the Theater of Dionysos at Athens», *Hesperia*, 55, pp. 421-438.

WILES, D. (1997), *Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meaning*, Cambridge, C.U.P.

— (2000), *Greek Theatre Performance*, Cambridge, C.U.P.

3. Los precursores del teatro: el carromato de Tespis inicia su andadura

A principios del siglo pasado surgió, a propósito de los orígenes del teatro, un acalorado debate. Los nuevos datos aportados por antropólogos y etnólogos de diversas culturas primitivas postularon la idea de que el teatro había surgido en el ámbito de grupos de recolectores y cazadores tribales que poco a poco fueron mimetizando, es decir, «dramatizando» determinados rituales ancestrales. Según ellos, el teatro nació a partir de dichas manifestaciones ya «culturales». Esto es algo que chocaba con la mentalidad de quienes hasta entonces defendían la singularidad del fenómeno griego. Para estos últimos estudiosos, el origen del teatro griego había que buscarlo de forma exclusiva a partir de la propia cultura helénica, y más en concreto se empeñaron en encontrar un primer «autor» de talento capaz de dar el salto entre esos rituales arcaicos y la configuración de una obra dramática ya elaborada. En todo caso, amansadas ya ahora las tempestuosas aguas del debate, hoy tendemos a aprovechar serenamente la información que la antropología nos aporta, a pesar de que se crea que dicha información no nos enseña tanto

sobre la historia de la tragedia griega como sobre su prehistoria.

Hay un pasaje de la *Poética* de Aristóteles, capítulo 4, que nos ilustra acerca de los orígenes del teatro. En él se nos dice que la tragedia tuvo su origen en los antiguos cantantes de ditirambos, y que a partir de este contexto satírico fue adquiriendo mayor nobleza tanto en su lenguaje como en la introducción de temas más serios. Básicamente, el antiguo ditirambo era un canto religioso de carácter dionisíaco que era interpretado por un coro disfrazado de sátiros. Heródoto (I.23) nos transmite la información de que un poeta lírico de nombre Arión (que vivió entre los siglos VII y VI a.C.), en la corte de Periandro, rey de Corinto, fue autor de un ditirambo bien conocido en época de Heródoto. Un nuevo testimonio sobre Arión encontramos en el léxico Suda, donde se sostiene que Arión «fue el inventor del estilo trágico, fue el primero que organizó un coro y mandó cantar un ditirambo, y dando nombre a lo que el coro cantaba introdujo sátiros que hablaban en verso».

En cualquier caso, ni el citado texto de Aristóteles es suficientemente claro ni nos resulta posible hacernos una idea precisa de cuál era la naturaleza y la forma de estos ditirambos «trágicos». Y tampoco es mucho lo que obtenemos a partir del estudio del término *tragodía*, «tragedia», palabra que los primitivos alejandrinos interpretaron etimológicamente como «canto sacrificial de un macho cabrío», o «canto de los propios machos cabríos». Quedan muchos puntos oscuros en este debate, y probablemente será difícil alcanzar un mínimo consenso.

La primera fecha precisa en la que podemos movernos con cierta seguridad es la que corresponde a la Olimpíada 61 (536-532 a.C.), durante la cual el dramaturgo Tespis, ciudadano del demo ateniense de Icaria, hizo que un actor

mantuviera un diálogo con el jefe del coro que participaba en la procesión de las Grandes Dionisias o Dionisias Urbanas. A partir de este momento podemos hablar ya de la presencia de un primer actor en estas actuaciones miméticas. Acababa de nacer, siquiera simbólicamente, la tragedia. Sólo a partir de ahora podremos hablar con propiedad de los precursores de los grandes autores trágicos. Para nosotros, por tanto, el trágico más antiguo es Tespis. La leyenda del famoso carro de Tespis procede de las noticias que nos ofrece Horacio en su *Arte Poética* 2.24, y que aunque se trate probablemente de una hermosa leyenda no deja de tener su carga simbólica.

Es fama que Tespis fue quien inventó el ignorado género
de la Musa trágica, y que en carros transportó a cantores
y farsantes y tintó el rostro con la lía del vino. Después de éste,
Esquilo fue quien inventó la máscara y la honesta ropa talar
y con tablones mal pulidos dispuso el catafalco,
y calzó la Musa con el solemne coturno, y le enseñó
a hablar con grandilocuencia...

En momentos para nosotros tan nebulosos y proclives a la manipulación de los testimonios nunca sabremos si pisamos terreno seguro al hablar de la actividad de Tespis. Ya Diógenes Laercio (5.92) siembra nuestras dudas al afirmar que un autor como Heraclides Póntico hizo publicar algunas tragedias suyas bajo el nombre y autoría de Tespis. Un caso, uno más, de intento de falsificación fraudulenta en la historia de la literatura griega. «Aristóxeno el músico afirma que también él compuso tragedias y que las hizo publicar bajo el nombre de Tespis.»

En la *Vida de Solón*, de Plutarco (29.6), encontramos la siguiente anécdota relativa a las representaciones teatrales de Tespis:

> Comenzaba Tespis por entonces a desarrollar la tragedia, actividad
> que comenzaba a atraer ya a muchos curiosos por sus innovaciones,
> a pesar de que todavía no se celebraban certámenes dramáticos, y Solón,
> que por naturaleza era inquieto y amigo de nuevas experiencias y que
> con el paso de los años se había dado más al estudio, a la música y a las
> actividades de ocio, se decidió un día a asistir a la representación de una obra
> en la que participaba como actor el propio Tespis, según era costumbre entre
> los antiguos. Acabada la representación, Solón le preguntó si no le daba
> vergüenza haber contado tantas mentiras en público; a lo que Tespis le
> contestó que no había nada de malo en representar en escena cosas de ficción.
> Ante ello, Solón golpeó con su bastón en el suelo y dijo: «Si tanto le gustan a
> la gente estas representaciones, pronto pasarán a formar parte de nuestra
> vida como entretenimiento».

Ahora bien, ¿en qué consistió la original aportación de Tespis? Sobre la base del primitivo canto coral, hemos de atribuir a Tespis la adición de un prólogo así como la invención de un tipo de discurso, premonitorio del posterior diálogo entre actores. Es probable que la función de este prólogo fuera la de explicar al auditorio el contenido del texto de los cantos corales, para lo cual debió de abandonar la métrica compleja del coro y formular sus explicaciones en un tipo de verso más fácil y cotidiano como es el trímetro yámbico. A continuación y como desarrollo de la

forma prologada, Tespis aumentó la intervención recitada de los personajes a cargo de un primer actor a quien correspondía el relato de la acción dramática. Todo ello debió de implicar otra innovación: el papel primordial que aún mantenían los cantantes disfrazados de sátiros fue sustituyéndose por la aparición del coro ataviado con una máscara de aspecto y atuendo humanos.

Entre Tespis, autor de tragedias, y Esquilo, las fuentes nos permiten hablar de que hubo al menos ocho o diez autores dramáticos. Mencionemos a Quérilo, a quien los lexicógrafos antiguos (no siempre fiables, es verdad, en su información) atribuían nada menos que 160 obras. Luego pudo venir Frínico, discípulo de Tespis, de quien tenemos la noticia más fidedigna de que obtuvo el premio en los certámenes de los años 511 y 508. Suyos son títulos como *Las Danaides*, unas *Fenicias* y una *Alcestis*. Aunque quizá su obra más exitosa fue la *Toma de Mileto*, ciudad que cayó en manos de los persas el año 494. Por Heródoto (6.21) sabemos que dicha obra no fue muy bien acogida por la clase política ateniense, disgustada porque un autor presentara en escena una derrota griega. Finalmente, también se le atribuye la autoría de algunas otras piezas, como unos *Persas* (precedente temático de la obra homónima de Esquilo) en la que escenifica la batalla de Salamina. No nos es dado valorar en términos dramáticos la contraposición entre *Los Persas* de Frínico y *Los Persas* de Esquilo, ni hasta qué punto lo que pudo ser el relato mimético de una acción histórica en Frínico pasó a convertirse en una representación exclusivamente dramatizada en la obra de Esquilo. En todo caso, parece que mientras que Frínico presentaba el relato como una descripción, Esquilo lo ha cargado de dramatización y, como dice Lesky (273), «más allá del suceso histórico concreto, el poeta tuvo en cuenta

su sentido en el conjunto de un mundo regido por la justicia divina».

Algo más tarde, Pratinas fue autor, si no el inventor, del drama satírico, aunque también compuso, según la tradición, un total de 18 tragedias.

Lecturas complementarias

LLOYD-JONES, H. (1990), «Problems of Early Greek Tragedy», en su libro *Greek Epic, Lyric and Tragedy,* pp. 225-237.

PORTER, J. I. (2000), *The Invention of Dionysus. An Essay on the Birth of Tragedy,* Standford, California.

4. Esquilo: el creador de la tragedia

Con Esquilo entramos de lleno en el estudio de la tragedia como género literario plenamente desarrollado. El subtítulo del presente capítulo, «el creador de la tragedia», fue acuñado por G. Murray en el estupendo libro que dedicó a nuestro poeta hace ya más de 50 años, excelente ensayo pleno de lucidez. Sabemos que Esquilo nació en la ciudad de Eleusis, muy cercana a Atenas, en el año 525/524, hijo de un acaudalado terrateniente de nombre Euforión. Son años en los que todavía Atenas se siente terriblemente amenazada, como el resto de Grecia, por el afán expansionista de los reyes persas. La sucesión de guerras que aún habían de vivirse coincidieron con la propia vida del poeta, que hubo de intervenir directamente como soldado en defensa de su ciudad y de los ideales democráticos que ella representaba. Esquilo viviría como especial timbre de gloria el haber participado en la batalla de Maratón (490) y diez años más tarde en el combate naval de Salamina. En el imaginario de los griegos de la época la victoria no había sido meramente humana; los propios dioses habían acudido en auxilio de Grecia para asegurarle el triunfo. Estas vi-

vencias marcarían de manera indeleble la creencia religiosa que Esquilo proyecta en todo su teatro. En estos años jóvenes se fragua la personalidad de nuestro autor, para quien el orden del mundo, la presencia de lo divino, y la justicia vienen de la mano para establecer una nueva sociedad.

Dado el carácter reservado de los misterios celebrados en Eleusis no podemos calibrar debidamente la relación que mantuvo Esquilo con los cultos de su ciudad. Algunas fuentes antiguas nos hablan de que el poeta profanó de alguna manera los Misterios, aunque también se nos dice que quedó absuelto del escándalo sin mayores consecuencias. Y poco más es lo que sabemos con seguridad de su vida, aunque nos consta que marchó a Sicilia a la corte de Siracusa, quizá atraído por las expectativas económicas que le ofrecía el tirano Hierón. Sabemos que murió en la ciudad siciliana de Gela (456), aunque no hayamos de dar demasiado crédito a las circunstancias en que se produjo su muerte.

La tradición antigua nos habla de que compuso unas 90 tragedias, de las que sólo se nos han conservado siete completas. *Los Persas* (472), *Los Siete contra Tebas* (467), *Las Suplicantes* (463?); una trilogía bajo el nombre de *Orestea* (458) que comprende el *Agamenón, Las Coéforos* y *Las Euménides*, y una tragedia cuya autenticidad ha sido puesta en duda, *Prometeo encadenado,* de fecha incierta.

Una trilogía micénica:
Orestea (Agamenón, Coéforos, Euménides)

Detengámonos brevemente en la trilogía la *Orestea*, única tríada que se conserva íntegramente, porque ello nos va a permitir adentrarnos en el pensamiento de nuestro autor

y en su técnica de composición dramática. El motivo central pertenece al llamado «ciclo troyano». En el *Agamenón*, el victorioso rey de los griegos es asesinado en la ciudad de Micenas/Argos a su regreso de Troya por Clitemestra, su esposa, y Egisto, amante de esta última. Ello va a desencadenar la venganza de Orestes, hijo de ambos reyes, y su posterior inculpación de parricidio *(Coéforos)*. En la última obra de la trilogía, *Las Euménides*, se resolverá la situación al quedar definitivamente absuelto Orestes gracias a la intervención de la diosa Atenea, que consigue que las diosas de la venganza, las Erinias, queden transformadas en espíritus benéficos, Euménides. Hemos de partir del concepto esquíleo, a nuestro gusto moderno algo primitivo, de «culpa hereditaria». Cuando se comete una falta (el concepto judío de pecado es ajeno por completo a la mentalidad griega) debe ser satisfecha por quien ha sido su autor, o en caso contrario dicha culpa pasa al débito de sus descendientes, que se ven así en la obligación de pagarla. Vemos, pues, que en la concepción de la justicia de Esquilo predomina no el concepto de culpa individual sino de culpa familiar, poniéndose nuevamente en evidencia la importancia del *genos* «familia» como conjunto. El encadenamiento de sucesos y la complejidad de la trama parecen exigir al poeta un módulo tan amplio como el de la trilogía. Los versos iniciales del *Agamenón*, obra verdaderamente grandiosa, están a cargo del centinela que lleva años esperando las señales del fuego que puedan anunciar el regreso de su señor desde la lejana Troya. Desde el comienzo se anuncia la tragedia: frente a la alegría de dar la bienvenida al rey que vuelve a casa, el centinela tiene el presentimiento de que en los muros de palacio aguarda al soberano la culpa que no ha sido expiada y de que terminará ahogando en un baño de sangre el júbilo por el regreso de

Agamenón. Se narra a continuación el incidente de la flota de los griegos en el puerto de Aulide. Una calma chicha impide a los barcos hacerse a la mar y pronto nos enteramos de que la diosa Artemis exige el sacrificio de Ifigenia (hija del rey Agamenón) para hacer posible que continúe la singladura. Es entonces cuando Agamenón se ve obligado a tomar su decisión más trascendental. El dilema no tiene escapatoria: o sacrifica a su hija o sacrifica su éxito como jefe de la expedición guerrera. Esquilo ha planteado el conflicto en términos de bipolaridad, en una fatal colisión entre lo que deben ser las obligaciones familiares y las razones de Estado. Agamenón se ve impelido necesariamente a elegir y a actuar. Al optar por el sacrificio de su hija en Aulide, a cientos de kilómetros, en el palacio de los Atridas acaban de despertar dos criaturas insaciables: el odio y la venganza. Toda esta trama está ya anunciada en el prólogo que recita el centinela al comienzo de la obra.

Aprender por medio del sufrimiento. Así reza el antiguo proverbio. El héroe (el género humano) se ve impelido a actuar, y es esta acción la que conduce al hombre al error y a la culpa, y esta culpa debe ser expiada mediante el sufrimiento, y mediante el sufrimiento se llega al conocimiento. Ésta es la fatídica cadena que vemos (des)enrollarse en la trilogía. Y como por otra parte la acción dramática es lenta y casi estática en Esquilo, comprendemos que para plantear y resolver esta compleja situación nuestro poeta haya tenido necesidad de mantener el formato de trilogía en torno a un mismo tema central.

También aparece en la trilogía otro concepto clave del pensamiento religioso de la época. Los dioses no dudan en abatir la felicidad humana cuando ésta ha alcanzado cotas impropias de su naturaleza. El legendario rey Agamenón ya ha caído en la red del excesivo éxito, y será Casandra, la

joven profetisa que ha traído como amante desde Troya, la que vaticinará con sus gritos estridentes la inminencia del castigo.

El inicio de *Las Coéforos* nos presenta al joven Orestes, hijo de los reyes, ofreciendo un sacrificio en honor de su padre asesinado. Unas muchachas traen unas jarras (*Coéforos:* «portadoras de jarras») en honor de Agamenón, y entre ellas se encuentra Electra, quien al cabo de poco tiempo reconoce e identifica a su hermano Orestes. En el encadenamiento de los hechos Orestes confiesa que ha recibido de Apolo la orden de vengar la muerte de su padre, con lo que vemos de nuevo volver el destino decretado y sancionado por los dioses. Ambos hermanos se dirigen, no sin cierta cautela, a palacio, donde aguarda Clitemestra, que no reconoce al principio a Orestes, pues éste se hace pasar por un mensajero que trae a palacio la noticia de su propia muerte. Ahora la acción sí se acelera, y en unos instantes Orestes da muerte primero a Egisto y a continuación a Clitemestra, su madre. La fatalidad vuelve a renacer en la casa de los Atridas y la culpa resucita. En una visión esperpéntica, Orestes contempla la aparición de las Erinias, los espíritus de la locura y de la venganza:

¡Ah, ah! ¡Ahí están esas horrorosas mujeres, cual Gorgonas,
con sus mantos negros y sus cabellos enmarañados de serpientes!
No puedo seguir aquí un instante más.

La tercera obra de la trilogía, *Las Euménides*, nos traslada al escenario del santuario de Delfos, donde aparece en escena Orestes con su espada aún ensangrentada y rodeado de las Erinias dormidas. Y es en esta obra donde volvemos a encontrar la noción de la Justicia que según Esquilo debe presidir el mundo. Se trata de una justicia distinta de la hasta ahora vigente, que exigía lavar el antiguo crimen

con un nuevo crimen que a su vez arrastrará sin solución de continuidad una nueva venganza. Esquilo introduce la figura de Atenea, quien remodelará el antiguo tribunal del Areópago para convertirlo en un tribunal más justo y más humanitario. El juicio no puede ser más reñido, pues la sangre sigue llamando nueva sangre, y el empate en el recuento de los votos así lo demuestra. Pero Atenea, que preside el juicio, dictamina que con su voto de calidad Orestes resulte absuelto. Con absoluto respeto a la religiosidad tradicional, Esquilo ha sabido modernizar la Justicia, que ya no podrá seguir siendo la ley inexorable de antaño sino que admitirá el beneficio de la gracia. Las monstruosas Erinias se transforman en divinidades Benévolas (Euménides) que a partir de ahora recibirán culto en Atenas como espíritus benéficos. En esta obra hallamos nuevamente la imbricación entre teatro y política, hasta el punto de que nos atrevemos a calificar a las tres obras como «trilogía de educación política». Son palabras de la diosa Atenea, versos 682-708 de *Las Euménides:*

> Escuchad ya mi ley, ciudadanos de Atenas, que vais a juzgar
> el primer juicio de sangre. Existirá por siempre en el futuro
> para el pueblo de Egeo este tribunal de jueces, en esta Colina de Ares...
> Aquí el Respeto y el Temor, su pariente, impedirán a los ciudadanos
> delinquir, de día y de noche por igual... Incorruptible al lucro,
> venerable, severo, despierto guardián de esta tierra en defensa
> de quienes duermen es el tribunal que instituyo.

La trilogía se cerraba con la puesta en escena del drama satírico, no conservado, *Proteo,* que entroncaba colateralmente con el tema del regreso de Agamenón desde Troya.

Como hemos dicho, *Los Persas* fue cronológicamente la primera tragedia puesta en escena de las que conservamos

y la única obra de Esquilo que tiene como argumento un acontecimiento histórico contemporáneo al poeta. El rey persa Jerjes es castigado por haber incurrido en *hybris*, esa insolencia orgullosa que lleva en ocasiones al hombre a anhelar algo que está por encima de su naturaleza humana. Ese orgullo engendra a *Ate*, «la ofuscación», «la ceguera», y ésta acarrea la *Némesis* o «venganza divina». Con ello reencontramos en Esquilo esa concepción religiosa en la que la intervención divina actúa sobre el destino de los hombres y de los pueblos. Lo singular del tratamiento que Esquilo da a su obra consiste en plantearlo no en clave histórica sino dramática, esto es, teatral, pues superando el incidente histórico concreto de la batalla de Salamina el autor trasciende la contingencia del suceso bajo el prisma de la justicia. Repárese por ejemplo en que no se trata de presentar las hazañas individuales de ningún personaje, y de hecho apenas se cita por su nombre a casi ninguno de los héroes griegos, sino que se nos presenta como una acción colectiva, comunitaria, en la que «los griegos», con el auxilio de los dioses, han logrado restaurar un estado de justicia ante la agresión del obcecado rey de Persia.

Por su parte, *Los Siete contra Tebas* (que se clausuraba con el drama satírico *La Esfinge*) trata también del tema de la «culpa hereditaria» como clave de su concepción ética del mundo. Nuevamente reaparece el convencimiento de que si el culpable no paga la pena, ésta le será exigida a sus hijos o a los hijos de sus hijos. Los dramas del Ciclo Tebano nos hablan de la primitiva prohibición del dios Apolo al rey Layo de que no debe tener hijos. Layo, obcecado, engendra no obstante a Edipo, con lo que se abre la vía al castigo. Tanto Sófocles como Eurípides van a retomar varias veces este tema general para desarrollarlo en diferentes obras (*Edipo Rey*, *Edipo en Colono*, *Antígona*, de Sófocles,

y *Las Suplicantes*, de Eurípides) y de forma mucho más elaborada que en Esquilo. En su registro típicamente esquíleo, Eteocles se dirige a sus soldados en términos de lo que es el deber, el sentimiento del honor y el sacrificio en defensa de la ciudad; a su parlamento replicará su hermano Polinices hasta hacer desembocar la acción en un enfrentamiento fratricida. La maldición del linaje se ve espoleada por la ciega intervención y toma de decisiones de ambos hermanos, que terminan por reconocer inexorablemente (en boca de Eteocles, v. 719) que «Si los dioses nos los conceden, no puedes evitar los infortunios».

Con *Las Suplicantes* se aborda el mito de Dánao, padre de 50 hijas, las Danaides, que son perseguidas por sus parientes, los Egipcios. Las Danaides acuden como suplicantes en solicitud de asilo a la ciudad de Argos, adonde se trasladan también sus perseguidores. El coro de la tragedia está compuesto por el conjunto de estas cincuenta mujeres (aunque el número de 50 debe entenderse aquí más de forma simbólica que precisa) que lloran, suplican y solicitan que se les dé acogida. Ha sido muy citado el pasaje (vv. 407-417) en que el rey de Argos, Pelasgo, muestra la dificultad de alcanzar una decisión a la vez justa y políticamente correcta. Si rechaza la súplica de las mujeres, su ciudad habrá incurrido en la ignominia de denegar el asilo al suplicante, pero si decide acogerlas tendrá que afrontar las consecuencias del ejército sitiador de los Egipcios.

PELASGO. Preciso es un profundo pensamiento salvador, que, cual buceador, hasta el abismo descienda un ojo penetrante y no en exceso embriagado, a fin de que estos sucesos no causen daño ante todo a la ciudad, y que para nosotros mismos tengan un buen final; y que tampoco Discordia tome represalias ni, si os entregamos a vosotras que estáis ahí sentadas en las sedes de los dioses, vayamos a instalar al dios que todo lo des-

truye, al gravoso compañero de morada, a un Alastor vengador, que ni en el Hades libera al muerto. ¿Acaso no es preciso un pensamiento salvador?

De nuevo vemos en estas palabras la relación entre teatro y política. El rey, aún soberano legítimo de su ciudad, busca compartir la responsabilidad de la toma de decisiones con su pueblo; de ahí que más adelante Pelasgo opte por llevar el asunto ante la Asamblea popular de Argos. Finalmente, los ciudadanos optan por prestar auxilio y dar acogida a las suplicantes. Lamentablemente, la segunda tragedia, *Los Egipcios,* no se nos ha conservado, pero es posible conjeturar que al final consiguen casarse con las Danaides, aunque ellas en venganza asesinaron a sus maridos la noche de boda: sólo Hipermestra perdonó a su marido, Linceo. Es probable que en la tercera pieza de la trilogía, *Las Danaides,* se llegara a un compromiso y reconciliación entre ambos bandos. La sesión dramática concluía con el drama satírico *Amímone,* una danaide que resulta perseguida por el enamoradizo dios Posidón.

Finalmente, *Prometeo encadenado* plantea algunos problemas particulares, y de hecho se ha dudado de su autenticidad. Aunque de colorido arcaizante, desde el punto de vista ideológico la obra refleja un optimismo vital y de renovación intelectual que no se compadece bien con el mundo de valores religiosos y tradicionales de Esquilo. Zeus gobierna el mundo con una excesiva autoridad que roza la crueldad. El titán se atrae las simpatías del espectador, no sólo por haber sido el benefactor de la humanidad (al darnos el fuego de la inteligencia, las artes y la cultura), sino por el papel de injusto sufriente que le ha tocado en suerte. Un espectacular coro de Oceánides acuden a visitar a Prometeo, castigado a eternidad hasta que el héroe He-

racles lo libere. En esta obra aparece con especial peso el papel del antiguo oráculo. Zeus, con toda su clarividencia, ignora el secreto que sólo Prometeo conoce: que al igual que Zeus destronó un día a su padre Crono, también él podrá sufrir el mismo destino.

Nuestro conocimiento de Esquilo se ha enriquecido hace pocos años con la aparición de ciertos fragmentos de papiro que nos transmiten breves extractos de otras obras. Merece la pena siquiera destacar el caso del drama satírico *Diktyulkoi (Los que tiran de la red).* Diversos papiros hallados en la ciudad egipcia de Oxirrinco nos permiten reconstruir tentativamente el argumento de la pieza así como algunos rasgos de su estilo. El tema central es bien conocido por otros relatos mitológicos, ya que versa sobre los personajes de Dánae y de su hijo Perseo, a los que viene a incorporarse la figura de un lascivo Sileno. Sobre todo esto volveremos en nuestro capítulo 9, dedicado al drama satírico.

En conclusión, con Esquilo la tragedia ha adquirido ya su propia naturaleza, a pesar de ciertos rasgos arcaizantes. La amplitud y ampulosidad de sus coros aún es reflejo de épocas pasadas, pero la belleza de su lengua, sus metáforas y sus potentes imágenes hacen de nuestro difícil autor una figura titánica dentro de la historia de nuestro teatro.

Lecturas complementarias

ESQUILO, *Tragedias,* Introducción, traducción y notas de Enrique Ramos Jurado, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

GOWARD, B. (1999), *Telling Tragedy. Narrative Technique in Aeschylus,* Londres.

MIRALLES, C. (1968), *Tragedia y política en Esquilo*, Barcelona.
SAÏD, S. (1985), *Sophiste et tyran ou le problème du Prométhée enchaîné*, París.
TAPLIN, O. (1977), *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford.
WEST, M. L. (1990), *Studies in Aeschylus*, Stuttgart.

5. Sófocles: el dolor y la soledad del ser humano

Su venturosa vida transcurrió entre los años 496-406/5 a.C., y fue un hombre notablemente feliz, integrado de pleno en la polis de Pericles y el más clásico de los dramaturgos atenienses. La tradición le hace autor de ciento treinta obras -de las que se conservan siete tragedias-. Sabemos que nunca quedó tercero en los concursos trágicos y que en cambio obtuvo el primer premio en los certámenes veinticuatro veces. A pesar de que es poca la diferencia de edad con Esquilo, el mundo ideológico y mental de Sófocles es bien distinto del de su predecesor. Acabado el conflicto de las Guerras Médicas contra los persas, ahora se cierne en el horizonte una amenaza aún no menor: el enfrentamiento de Atenas con su rival del Peloponeso, Esparta. Esta nueva situación va a condicionar a buen seguro la biografía de nuestro autor. Hemos dicho que se involucró activamente en la política de su ciudad, en la que desempeñó diversos cargos públicos, entre ellos el de Tesorero de los Aliados durante los años 443/442. Afortunadamente para él, no llegó a conocer, ya que murió el año 406, la derrota final de su ciudad, a la que tanto había amado, al concluir la Guerra del Peloponeso (404).

Desde el punto de vista de autor teatral, la tradición también nos informa de que Sófocles incorporó el tercer actor -lo que le iba a permitir desarrollar y enriquecer la función que correspondía a la trama del diálogo de los personajes- e incrementó de doce a quince el número de coreutas o miembros del coro, abandonando además la práctica esquílea de componer trilogías sobre un mismo núcleo temático. En Sófocles, una tragedia es una obra de teatro de contenido serio en cuyo desarrollo un personaje de carácter noble y que frecuentemente pertenece a alguna de las grandes sagas heroicas ha de enfrentarse a una situación crucial a la que responde, y ante la que reacciona, de un modo singularmente dramático. Otra cosa son los componentes o aditamentos esenciales del teatro sofocleo: el dolor del héroe y su sufrimiento, la presencia del destino, el poder de los dioses, el papel del conocimiento humano, el carácter de los protagonistas, aspectos todos ellos que de inmediato reclamarán nuestra atención.

Hace aproximadamente un siglo se descubrieron unos papiros que nos han restituido buena parte del texto de un drama satírico de Sófocles, *Los rastreadores*, en el que unos sátiros guiados por Sileno intentan localizar los bueyes que alguien había robado al dios Apolo. El juguetón Hermes, todavía niño, es el autor de tal travesura, dato que ya nos era conocido por el antiguo *Himno homérico a Hermes*.

El teatro de Sófocles como forma literaria

Desde el punto de vista formal y sin entrar en el análisis de casos singulares, podemos decir que una tragedia sofoclea estándar presenta la siguiente estructura: un *prólogo*, que nos proporciona por medio de una tirada relativamente

corta de versos recitados (frecuentemente en trímetros yámbicos) los precedentes del argumento de la obra; la *párodo* o momento en que el coro hace su entrada, bailando y cantando, a la que siguen los diversos *episodios* recitados a cargo de los actores. En el transcurso de los sucesivos episodios los actores hacen progresar la acción dramática. Intercalados entre un episodio y otro se suceden diversas intervenciones del coro, los *estásimos*, en los que el conjunto del coro ocupa su correspondiente lugar en la orquestra bailando sobre el propio terreno y cantando un tipo de composición lírica de métrica abigarrada. Los intervalos entre episodios y estásimos permiten solucionar de pasada el problema técnico del cambio de vestuario de los diversos actores. Estas partes corales o líricas llamadas estásimos suelen presentar la forma de responsión estrófica, es decir, normalmente se comienza con una estrofa, a la que sigue su antístrofa o segundo canto (cuyo esquema métrico, número de versos, etc., se corresponde estrictamente con la estrofa) y ambas unidades suelen cerrarse con un estribillo llamado epodo. Expuesto así el planteamiento de la obra, ésta se cierra con la despedida del coro, que abandona también majestuosamente la escena cantando el llamado *éxodo*.

Esta arquitectura artística se ve lógicamente enriquecida con la existencia de otras subunidades menores que contribuyen a hacer del conjunto una obra de literario refinamiento. Por medio de ellas el poeta contrapone ideas, argumentos, caracteres o situaciones de la manera más artística. Me refiero a conceptos como los de *agón* o enfrentamiento entre personajes que defienden ya un punto de vista ya su contrario, a diálogos entrecortados y muy vivos como las *esticomitías*, en donde a cada personaje corresponde el empleo de un verso alternativo, que a veces se resuelven en interrupciones verbales *(antilabái)*, la *resis* o tirada de versos

recitados a cargo de un personaje, *amebeos* (diálogo lírico entre un actor y algún miembro del coro), etc.

Algunos elementos conceptuales de su teatro

Temáticamente, el teatro de Sófocles recurre al antiguo mito de las sagas heroicas, tal vez como reflejo de la tradicional vinculación entre el teatro y sus orígenes religiosos. De hecho, del total de 32 tragedias conservadas pertenecientes al siglo v a.C., nada menos que 24 se centran en cuatro grandes sagas de personajes mitológicos (la Troyana, la de Tebas, la de Micenas y la del argivo Heracles). Parece que en estas sagas mitológicas se concentran de manera simbólica, mediante traslaciones metafóricas más o menos conscientes, los principales arquetipos del comportamiento humano. Es probable que en época de Sófocles los núcleos míticos tradicionales ya hubieran alcanzado un grado notable de complejidad: por ejemplo, en la saga de Edipo pueden estar superpuestos o entrelazados diversos elementos míticos: el niño que es expuesto en el monte (trasunto metafórico de la criatura de origen divino); el éxito y la ruina de Edipo (traslación del ciclo del crecimiento y muerte de la naturaleza); o el conflicto entre Edipo y Layo, que no sería sino el tema del «conflicto de generaciones». En cualquier caso, hemos de reconocer que al menos como intuición los antiguos dramaturgos –y de manera destacada Sófocles– se percataron de que los mitos poseían una fuerza especial que los hacía singularmente aptos para darles un tratamiento poético y dramático.

De otro lado, el mito posee una rica versatilidad que facilita múltiples maneras de aproximación. De hecho, el propio Sófocles le da un tratamiento personal y a veces libre;

pensemos sin más en lo distinto que es el personaje de Filoctetes en su obra homónima de aquel lejano Filoctetes de la *Pequeña Ilíada*, por no citar el papel que Sófocles otorga en sus obras a personajes como la Crisotemis de su tragedia *Electra*, la Ismene de su *Antígona* o el propio Neoptólemo de su *Filoctetes*. Otro aspecto importante es el que se refiere al papel de los oráculos y la presencia de los dioses en sus dramas. Así, en *Ayante*, aunque propiamente no existe un oráculo, el adivino Calcante (vv. 755-760) vaticina que el héroe es juguete de la ira y de la burla divina.

Dado que ya sólo por este día le perseguiría la cólera de la divina Atenea, según decía en sus palabras el adivino.

Por su parte, en *Las Traquinias* el oráculo predice la desgracia de Heracles:

¿Sabes, entonces, hijo, que me dejó unos vaticinios dignos de crédito con respecto a esa ciudad?,

y más adelante lo reitera la misma Deyanira (vv. 169-172):

Tales cosas decía, que estaba decretado por los dioses que pondrían fin a los trabajos de Heracles, según contaba que la vieja encina que hay en Dodona había anunciado un día por boca de sus palomas.

A su vez, en *Antígona* los avisos de Tiresias a Creonte reflejan la desaprobación divina de su conducta. Afirma Tiresias:

Lo sabrás cuando oigas los signos de mi arte.

En todo caso, en esta pieza hay dos oráculos: el que se da a Creonte en el prólogo (87-95) y el que conoce Edipo siendo joven según el cual será asesino de su padre y marido de su madre, de acuerdo con el relato de Yocasta (711 y ss.):

Llegó un día un oráculo a Layo –no diré que proveniente del mismo Febo, sino de sus servidores–, consistente en que a él le alcanzaría el destino de morir a manos de un hijo que habría de nacer de mí y de él.

A su vez, en *Electra* los oráculos no sirven más que para reafirmar el fuerte carácter y la decidida voluntad de la protagonista. Por su parte, en *Filoctetes* no hay propiamente oráculos, sino más bien una profecía repetidas veces retomada, según la cual la ciudad de Troya no caería en poder de los griegos sin el concurso de Filoctetes y/o su arco. Finalmente, en *Edipo en Colono* el oráculo que se anuncia ya en los versos 87-95 es luego retomado varias veces:

Fue Febo quien al vaticinarme todas aquellas desgracias me anunció que llegaría este reposo al cabo de mucho tiempo, ... y me vaticinó también que en ese lugar alcanzaría el infausto final de mi vida...

En general, pues, observamos que el papel de los oráculos representa en Sófocles, más que una fuerza que se sobreponga a la figura del héroe, un poder que requiere y necesita el propio carácter y personalidad del protagonista. Quiero decir, que el oráculo no induce al personaje a actuar, sino que es la propia compulsión del héroe a la acción la que da pleno sentido a la ejecución del oráculo emanado de la divinidad. Y por lo que se refiere a si Sófocles daba credibilidad o no a los oráculos, como expresión de una cierta religiosidad, podemos afirmar que es muy probable que, como tantas personas religiosas de su época, sí se la diera, aunque lo verdaderamente importante es, como acabamos de decir, que la presencia de oráculos en sus obras obedece a razones literarias y dramáticas. No falta sin embargo en el teatro de Sófocles la crítica a los oráculos; así, tres veces habla Edipo

en *Edipo Rey* contra la validez de los oráculos: 707-725, 857-858 y 952-953, lo mismo que en otras obras.

Los caracteres dramáticos

Resulta un tópico afirmar que el teatro de Sófocles es en buena medida un teatro de caracteres. Creo que no resulta gratuito repetir ahora que todas las tragedias conservadas (excepto *Las Traquinias)* tienen por título el nombre de sus correspondientes protagonistas. Sea que las analicemos individualmente o en contraposición a alguna otra, cada una de las grandes figuras de su teatro emerge como un auténtico coloso y arquetipo humano. En todo caso, creo que para hacernos una idea mínimamente cabal de la producción dramática de nuestro autor hemos de abordar inexcusablemente el perfil de los principales caracteres. Para ello, por obvias limitaciones de espacio, me restringiré, al estilo plutarquiano, a trazar algunas breves pinceladas, las que me parecen más sugestivas, de cada uno de ellos, apoyándonos en algún texto o pasaje emblemático de sus obras. Debo adelantar que en el *Edipo Rey*, la figura de Edipo resulta verdaderamente singular, sin par a quien contraponerla. Edipo encarna el problema de la autoidentificación, que se plantea en los términos dicotómicos del parecer/ser. Edipo desea conocer la verdad, cueste lo que cueste, y en su búsqueda de la verdad se topará con tres personajes de su entorno palaciego: Yocasta, su madre y esposa; Creonte, su cuñado, y el adivino Tiresias. Ante Yocasta, Edipo se autoproclama (v. 1080) con, quizá, la mejor definición que a lo largo del tiempo ha conocido nuestro personaje: «Hijo de la Fortuna». Ante el adivino, Edipo se nos muestra confiado y autosuficiente, ya que por su pro-

pia inteligencia ha sido capaz de adivinar el enigma de la esfinge, y a continuación promete ante sus súbditos, sin otro concurso que su misma inteligencia, librar a su ciudad de la peste que la asola. Las relaciones de Edipo y el ciego adivino Tiresias son al principio de respeto, aunque poco a poco se van cargando de desconfianza y de mutuo recelo, para concluir en una abierta acusación: a ojos de Edipo el adivino ciego Tiresias ha sido cómplice del crimen (vv. 348-349):

Entérate de que a mi juicio participaste realmente en el planteamiento de la empresa, y la cometiste, sólo que no lo mataste con tus manos. Y si pudieras ver, yo diría incluso que la dicha empresa fue sólo obra tuya.

Sófocles fuerza el enfrentamiento entre los dos personajes cada vez más, hasta el punto de que Tiresias llega a decir a Edipo (vv. 412-414):

Y te digo, puesto que ahora me has ultrajado de ser ciego, que tú *tienes vista y no ves* en qué punto de desgracia estás, ni dónde habitas, ni con quién convives.

Con todo, el pasaje que mejor representa la fuerza dramática del enfrentamiento entre ambos caracteres se encuentra en los versos 449 y ss.:

Y te digo: ese hombre que andas buscando hace tiempo
con amenazas y al que consideras asesino de Layo,
ése tal está aquí, formalmente como extranjero, pero luego
se verá que es de estirpe tebana, y no se alegrará de lo que le suceda,
porque quedará ciego siendo antes vidente, y pobre en lugar de rico

y caminará sobre tierra extranjera tanteando el camino con su bastón.
Y aparecerá siendo al mismo tiempo de sus propios hijos
él mismo hermano y padre.
Y de la mujer de la que nació al mismo tiempo hijo y marido,
y de su padre, al mismo tiempo sembrador de la misma mujer y su asesino.
Y ahora ve y reflexiona sobre todo esto. Y si me pillas en mentira,
di entonces que nada sé del arte adivinatoria.

También la joven Electra es otro de los caracteres de Sófocles muy bien perfilado. Su vida carece de sentido desde que su padre cayera asesinado por su madre, y sobre todo porque día a día va comprobando que su única esperanza (el regreso de Orestes) se desvanece poco a poco. Así lo dice ella misma en los versos 183 y ss.:

Pero a mí ya se me ha esfumado, sin esperanzas,
la mayor parte de mi vida y no aguanto más;
sin hijos me consumo y sin ningún hombre
que con su cariño me proteja, sino que como si fuera
una refugiada indigna administro la casa de mi padre.
Y así, con un vestido impropio, vago entre unas mesas para mí vacías.

Pero el rasgo que mejor define el verdadero carácter de nuestra protagonista es su sed de venganza, similar al sentimiento del honor que posee Ayante o a la lealtad a su familia de Antígona. La misma Electra lo manifiesta en los versos 205-212:

Vio mi padre su muerte vergonzante por las mismas
dos manos que se han adueñado a traición de mi vida,
las mismas que me han arruinado. ¡Ojalá que a ésos el gran
dios Olímpico en pago penas padecer procure,
y que no consigan disfrutar del triunfo tras haber cometido tal crimen!

No quiero dejar de mencionar el pasaje de la famosa anagnórisis o escena de reconocimiento en que, al fin, ambos hermanos se reconocen tras el doloroso momento irónico en que el pedagogo narra el falso relato de la muerte de Orestes en una carrera de carros (*Electra*, 757-763):

Tras incinerarlo en una pira, unos ciudadanos de Focea
designados para este fin traen en una reducida urna de bronce
el supremo cuerpo hecho triste ceniza, con la idea de que obtenga
una tumba en la tierra de sus antepasados.

A su vez, Áyax/Ayante es el mejor de los héroes que acudieron a Troya, después de Aquiles por supuesto, aunque pierde la razón ofuscado por Atenea. Sófocles nos da su perfil en los versos 364-368:

¿Ves al intrépido, al de valiente corazón, al que en destructores
combates no tembló jamás? ¿A mí, terrible por mis manos,
entre animales que no producen temor? ¡Ay de mí,
motivo de irrisión! ¡Cómo he sido ultrajado!
Y ahora, ¿qué debo hacer? Yo que soy claramente aborrecible
a los dioses, al que el ejército de los helenos odia,
y Troya entera, así como estas llanuras, detestan...
El noble debe vivir con honor o con honor morir.
Ya has oído todo lo que tengo que decir.

Por su parte, el Heracles de la obra *Las Traquinias* es también un personaje que aparece contrapuesto al de su mujer. Mientras Deyanira se nos muestra como permanente enamorada y admiradora de su marido, Heracles parece no quererse más que a sí mismo y sus hazañas. De otro lado, Deyanira es una persona tímida y temerosa (vv. 28-29):

sin cesar, miedo tras miedo alimento en constante preocupación
por él,

dependiente siempre de Heracles, a quien considera el mejor de los maridos posible (vv. 83-85 y 141-177). Hace tiempo, el centauro Neso le dio su propia sangre como infalible elixir para el día en que el amor de su marido flaqueara. Entendiendo Deyanira que ha llegado el momento de recuperar el afecto de Heracles, le envía a modo de regalo una túnica empapada con la sangre del centauro. Desde su mejor voluntad, Deyanira provoca la muerte involuntaria de su querido esposo. La personalidad de Heracles, por el contrario, es bien distinta. Su vida ha sido una continua aventura de esfuerzos y viajes (31-55); de otra parte, se trata de un héroe ya que su ascendencia es divina en tanto que hijo del propio Zeus, aunque otros rasgos de su carácter son menos positivos: es pendenciero, violento, borracho y glotón, rayano en lo grotesco.

Finalmente, Filoctetes (vv. 314-316) es un personaje lastimero, ultrajado por los griegos y en especial por el astuto Ulises:

> Esto es lo que han hecho conmigo, hijo, los Atridas y el influyente Odiseo; ojalá que los dioses del Olimpo les premien con penar penas parejas a las mías.

Los diversos protagonistas del teatro de Sófocles son, pues, seres dolientes, que en ocasiones no tienen la culpa de lo que les sucede, sino que sufren por el solo hecho de ser humanos; el héroe se enfrenta a su destino, ya preestablecido, y se ve en la compulsión de tener que actuar. Pero en Sófocles el dolor ennoblece, y sobre todo enseña. Sólo se aprende sufriendo *(páthei máthos)*. Es más, este sufrimiento del protagonista lo ha de vivir en soledad, es un dolor no compartido, ante el que nada puede valer el consuelo del amigo ni la comprensión de la familia. Es, en suma, un dolor intransferible; el héroe cae en desgracia in-

dividual *(monoúmenos)*, no colectiva (como es frecuente en Esquilo). Nuevo rasgo del teatro sofocleo. Se ha dicho -entre nosotros Lasso de la Vega- que el dolor del héroe sofocleo es un dolor «sin salida». No se trata de un sufrimiento con expectativas ni esperanzas de liberación, como lo puede ser el sentimiento doloroso de un cristiano. El campo léxico que Sófocles utiliza para expresar este sentimiento es, como demostrara exhaustivamente el profesor Marcos Martínez, riquísimo y de múltiples matices. Pues bien, de este dolor sin escapatoria y sin transitividad se deriva ese otro sentimiento tan del héroe sofocleo como es su soledad. Ayante muere en soledad al hacérsele insoportable el menoscabo de su honra: en soledad acaba su existencia, en una soledad paradigmática; Edipo se quedará en la más absoluta soledad en el decisivo momento de reconocer su identidad; Electra sufre sola días y noches esperando a su hermano; a solas muere Heracles, y solo y abandonado en una isla desierta malvive su dolor el desdichado y robinsoniano Filoctetes. Finalmente, solo desaparece Edipo en *Edipo en Colono* (obra por cierto puesta en escena póstumamente en el 401 por el nieto del autor, Sófocles el Joven). Reproducimos un breve texto (vv. 260-278) del *Filoctetes* en los que el héroe lamenta su soledad:

Muchacho, hijo de Aquiles, yo soy aquél de quien quizá hayas oído
decir que es el dueño de las armas de Heracles, Filoctetes el hijo de Peante,
a quien los dos jefes del ejército griego y el rey de los cefalonios [Ulises]
dejaron aquí abandonado y solo, de manera vergonzante, afectado de
salvaje dolencia, mordido por la sangrienta herida de una víbora
matadora de hombres. Hijo mío, aquí me dejaron solo con mi mal

y se marcharon tras haber recalado en este lugar con la flota de naves
que partió de la marina Crisa. Tan pronto como vieron que después de un temporal me quedé dormido junto a la orilla en una cueva abovedada, bien contentos que se fueron y me abandonaron, dejándome
tan sólo unos tristes andrajos y también algo de alimento, como si fuera un mendigo. ¡Subsistencia mínima que ojalá sea la que ellos disfruten! ¿Te imaginas, hijo mío, cuál fue mi despertar del sueño una vez que aquéllos ya se habían ido? ¡Cuántas lágrimas derramé, cuánto lamenté mi desgracia!

Y acompañando a la soledad del héroe, el recurso a la ironía dramática.

La ironía trágica: el conflicto entre realidad/apariencia

También resulta difícil definir la ironía. Un tanto coloquialmente y para entendernos denominaremos ironía verbal a aquella situación del discurso en la que el sentido literal de las palabras del que habla poseen para él un significado distinto, y casi contrario, del sentido con que lo entiende su interlocutor o su auditorio. La ironía verbal, pues, está próxima de la paradoja fáctica. En el teatro de Sófocles encontramos tanto la primera como la segunda, y de hecho nuestro dramaturgo fue un auténtico maestro en el empleo de la ironía trágica, por la que el hombre que parece haber alcanzado el culmen de su fama se precipita de inmediato en las más míseras desgracias físicas o morales. Por ejemplo, ¿no es el colmo de lo irónico/paradójico que Edipo, que desde su honestidad intelectual parece vivir sólo para descubrir la verdad, sea el último que se entere precisamente de la gran verdad que ya todo el mundo conoce: que es él el asesino de su padre, el amante de su ma-

dre, y que es a la vez padre y hermano de sus hermanos, e hijo y esposo de su madre? Lo sabía el adivino Tiresias, lo sabía el coro, lo sabía su madre; por saberlo, lo sabían hasta los espectadores; todos menos él, que en otras ocasiones ha sido el mejor sabueso que haya podido salir a la caza de la verdad. Otro ejemplo estupendo de pasaje irónico es la escena en la que intervienen Edipo, el mensajero llegado de Corinto y el antiguo pastor a propósito de cómo verbaliza cada uno de ellos la identidad de quién sea Edipo (vv. 950-1072).

EDIPO. Mi muy querida esposa Yocasta, ¿por qué me envías recado de que salga aquí fuera de palacio?

YOCASTA. Escucha a este hombre y, tras prestarle oído, considera dónde han llegado los venerables oráculos del dios.

EDIPO. Y éste, ¿quién es y qué tiene que decirme?

YOCASTA. Viene de Corinto para anunciarte que tu padre, Pólibo, ya no existe, sino que está muerto.

EDIPO. ¿Qué dices, extranjero? Sé tú personalmente quien me lo comuniques.

MENSAJERO. Si esto es preciso que sea lo primero que yo anuncie con toda certeza, sábete bien que aquél está ya en el reino de la muerte.

EDIPO. ¿Acaso por obra de engaños, o con intervención de una enfermedad?

MENSAJERO. Pequeño es el quebranto necesario para rendir los cuerpos ya viejos.

EDIPO. Por obra de dolencias el infortunado se ha consumido, según parece.

MENSAJERO. Sí, y también tras haber contabilizado un largo periodo de vida.

EDIPO. ¡Ah, ah! ¿Por qué, entonces, habría uno de prestar atención a la sede profética de Apolo, o a las aves que en lo alto resuenan, cuyas indicaciones eran que yo había de dar muerte a mi propio padre? Él, una vez muerto, oculto está bajo tierra, mientras que yo aquí estoy sin tocar espada alguna...

YOCASTA. ¿No es cierto acaso que yo te venía diciendo esto desde hace rato?

EDIPO. Lo decías, pero yo me dejaba llevar del miedo...

MENSAJERO. ¿Acaso por temer esto estuviste desde entonces alejado de la ciudad?

EDIPO. Porque de ningún modo quería ser el asesino de mi padre, anciano.

MENSAJERO. ¿Por qué no te he librado yo de este temor, dado que he venido bien dispuesto?

EDIPO. Y en verdad que agradecimiento digno alcanzarías de mi parte...

MENSAJERO. Si por estos motivos rehúyes ir a tu casa...

EDIPO. Es que temo que Febo me resulte verdadero...

MENSAJERO. ¿No sabes, entonces, que en lo que atañe a la justicia no tienes motivo alguno de temor?

EDIPO. ¿Y cómo no, si hijo en efecto soy de estos padres?

MENSAJERO. Porque contigo Pólibo nada tenía que ver en ascendencia.

EDIPO. ¿Cómo has dicho? ¿Acaso no me engendró Pólibo?

MENSAJERO. No más que yo mismo, sino igual.

EDIPO. ¿Y cómo va a ser igual el que me engendró y el que no?

MENSAJERO. En efecto. A ti no te engendró ni aquél ni yo.

EDIPO. ¿Pero por qué, entonces, me llamaba hijo?

MENSAJERO. Tras recibirte como regalo un día, sábetelo, de mis manos...

EDIPO. ¿Y tú tras comprarme o tras encontrarme me entregas a él?

MENSAJERO. Tras encontrarte en los boscosos desfiladeros del Citerón...

EDIPO. ¿Es que acaso me tomaste de manos de otro y no me encontraste casualmente tú mismo?

MENSAJERO. No, sino que otro pastor te me entregó.

EDIPO. ¿Quién es ése? ¿Sabes darlo a conocer de palabra?

MENSAJERO. Por uno de los de Layo, creo, era tenido.

EDIPO. ¿Del en otro tiempo soberano de esta tierra?

MENSAJERO. Exactamente. De ese hombre éste era pastor.

EDIPO. ¿Y está aún éste en vida, de forma que yo pueda verlo?...

¿Y no resulta igualmente irónico el caso de Electra, cuando Orestes finge que la urna que trae en sus manos contiene sus propias cenizas? ¿Cómo no ha de resultarle a Electra el colmo de la ironía que ella, que ha vivido toda su vida con la única esperanza de ver el día en que regrese Orestes ve ahora desconsolada que aparece un forastero que anuncia no la llegada del ansiado Orestes, sino las cenizas de su cadáver en una diminuta urna? Otro tanto sucede en *Las Traquinias*,(vv. 610-614) cuando Deyanira está contribuyendo a destruir y aniquilar a quien ansía conservar:

> Pues así tenía yo prometido que, si algún día le veía
> entrar en casa sano y salvo o lo sabía con toda certeza,
> le habría de adornar con este vestido y le mostraría
> a los dioses como nuevo sacerdote de sacrificios
> con nueva vestidura;

o cuando Filoctetes interpreta erróneamente las palabras que le dirige Neoptólemo en los versos 989 y siguientes. En su conjunto, *Edipo en Colono* es una pieza donde se hace menor uso de la ironía, como sucede también en *Antígona*.

En los dos primeros casos podemos observar que la ironía se resuelve de manera bien distinta. Edipo, que parecía el más feliz de los hombres, se revelará el ser más desgraciado y vil; de rey pasa a ser el villano. En cambio, en el caso de Orestes, que «aparece» transformado en leve e inane ceniza en una urna, reaparece en pleno vigor de juventud y lozanía. De manera que hemos de concluir que en Sófocles, pues, no se trata de una simple ironía retórica, sino de una ironía esencial, existencial.

Antígona: las leyes no escritas de los dioses

Retomemos ahora el personaje de Antígona, sin duda una de las obras más «modernas» de Sófocles. El argumento de la pieza está construido en torno a un pentágono de personajes: Eteocles, Polinices, Antígona, Ismene y Creonte. La acción se desarrolla delante del palacio real de Tebas, donde hasta hace poco vivía Edipo. Se nos dice que Edipo partió al destierro, ciego, y que ha muerto en Colono. También se nos ha contado que Yocasta, madre y esposa de Edipo, se ha suicidado en palacio, y que sus dos únicos hijos varones, Eteocles y Polinices, han encontrado muerte recíproca junto a las murallas de la ciudad. De la antigua familia de Edipo sólo quedan como supervivientes las dos hermanas, Antígona e Ismene. Por otra parte, hay una nueva situación política en la ciudad. Creonte, hermano de la antigua reina Yocasta, es el nuevo rey de Tebas.

A nuestro juicio, la tragedia está articulada sobre cinco personajes, dos de ellos, Eteocles y Polinices, ausentes de la escena, pero omnipresentes en la trama de la obra en tanto que en torno a ellos se genera la tensión dramática y conceptual de la pieza. De otra parte, están las dos mujeres, Antígona e Ismene, y como contrapunto a la primera de ellas, la presencia del nuevo dueño de la ciudad, Creonte. De suerte que contamos con tres personajes centrales, que intervienen físicamente en el desarrollo de la obra, y otros dos que, desde el mundo de los muertos, constituyen su soporte ideológico. Por lo que respecta al resto de personajes que aparecen en la obra (un guardián, Hemón, Tiresias, el mensajero, Eurídice y el mensajero de palacio) desempeñan papeles sin duda necesarios pero hasta cierto punto subsidiarios de los tres protagonistas. Mención aparte merece el coro, sobre cuya función volveremos más adelante. En torno, pues a estos personajes se plantea el conflicto, a nuestro juicio esencial: el

conflicto entre las obligaciones familiares y las obligaciones de la ciudad como entidad política. La obra gira como una brújula de dos polos repelentes, Antígona y Creonte.

Una posible primera cuestión es la de preguntarnos ¿quién es el/la protagonista de la obra? Tomemos en consideración al rey Creonte. Su figura, en tanto que gobernante de la ciudad, destaca desde el principio. Se trata del rey, quien detenta el poder y la máxima autoridad política del momento. Desde su primera intervención en los versos 162 y ss. habla como político cuya autoridad no cabe someter a discusión:

> Detento la autoridad y la totalidad del poder por la proximidad de parentesco con los que han muerto... Porque resulta imposible llegar a conocer por entero el alma, el sentimiento y la intención de cualquier hombre, hasta que ocupe cargos y haya de tratar con cuestiones de leyes...Y con tales principios engrandeceré yo esta ciudad...

Después de esta declaración de principios el nuevo rey Creonte promete ser un personaje importante para la acción dramática, en tanto que sólo quien se ve en la tesitura de estar ocupando el poder tiene ocasión de demostrar su verdadera identidad y su más propia personalidad. Y ésta es la situación en la que se encuentra Creonte. Con notable sinceridad, Creonte ha hecho pública su manera de pensar y su visión de lo que deben ser sus obligaciones como rey. Como responsable de la autoridad de la ciudad, Creonte predica y exige obediencia y disciplina, tanto en el ámbito público de la ciudad y del ejército como en el ambiente familiar de su palacio, en tanto que la falta de disciplina genera la anarquía que, al menos para él, es sinónimo de desastre. Así de contundente se expresa en un diálogo con su hijo Hemón durante los versos 639-680, y de manera especial en el verso 672:

> No hay mal alguno mayor que la anarquía.

El contrapunto que nos termina de definir cuál es el auténtico perfil de Creonte lo hallamos en la réplica que su propio hijo Hemón le devuelve en los versos 705-719.

No lleves, pues, dentro de ti una única forma de pensar,
la de que lo que tú dices, y ninguna otra cosa es lo correcto;
pues el que piensa que él es el único que es sensato
o que tiene una lengua o un alma que no posee ningún otro,
ésos al ser descubiertos se manifiestan vacíos.
Por el contrario, no es vergonzoso que el hombre, aunque se trate
de uno que sea sabio, aprenda muchas cosas y que no se mantenga
inflexible en demasía...
Ea, cede, y da un cambio a tu arrebato.

Hay otro pasaje en el que de nuevo Hemón critica la visión autoritaria que su padre tiene de lo que es el poder del político. Creonte opina que él solo, sin concurso ni consejo de nadie, es como debe gobernar la ciudad, mientras que su hijo le manifiesta de inmediato que su opinión es claramente distinta. Son los versos 736-737:

¿Según yo mismo o según otro cualquiera es como debo yo gobernar esta tierra? Una ciudad no es algo que sea propiedad de un solo hombre.

En estos versos tenemos definido uno de los mejores rasgos del carácter de Creonte: se trata al fin y al cabo de un hombre que no concibe más que «una única forma de pensar». Quizá sea éste el momento en que se nos presenta a Creonte con el rasgo más característico de lo que para los antiguos era un auténtico héroe. Es más, creo incluso que si Sófocles no nos dibujara a Creonte como personaje que tiene *hen mónon éthos* («un carácter inflexible») no nos hallaríamos ante una tragedia. En este sentido, no es de extrañar que para algunos intérpretes sea Creonte el verdadero «héroe», el auténtico «protagonista» de la trage-

dia. Pero aún hay más. Si el poder y la autoridad deben ser, para Creonte, incuestionables, aún mucho menos deberían ser puestos en solfa por una mujer, ni aunque se trate de su sobrina y sea la prometida de su hijo Hemón.

Así, que hay que proteger las disposiciones dadas,
y de ningún modo, tenlo por cierto, se debe ser inferior a una mujer;
porque es mejor, si resulta necesario, caer a manos de un hombre,
y no el que seamos tal vez llamados inferiores a las mujeres.

Con la misma convicción ya había hablado a este respecto en el verso 525, dirigiéndose a Antígona: «A mí, mientras viva no me impondrá su mandato una mujer». Creonte llega a más con Antígona; se atreve a considerarla una esclava, que debe plegarse a lo que él considera que son sus órdenes. Lo leemos en el verso 479:

No es posible ser orgulloso a quien es esclavo de los que están a su lado.

También Creonte va a mantener un enfrentamiento con el adivino Tiresias. Tradicionalmente, la figura del adivino resulta sospechosa. Tiene ciertos poderes que van más allá de los poderes del gobernante, y muy frecuentemente aparece tildado de venal y de intrigante. En cuanto a su carácter, Tiresias sobresale por su cautela, aunque se sabe «adivino de males», es consciente de que los soberanos y la ciudad tienen necesidad de sus dotes proféticas. No es un hombre insolente, aunque a veces en las tragedias sea de carácter fuerte. En ocasiones se le acusa de sobornable y se le trata como a alguien que se deja corromper por el dinero. Así se afirma en el verso 1055,

la estirpe de los adivinos es toda ella amante del dinero.

Pero Creonte carece de la verdadera nobleza y fuerza de carácter que son propias del héroe. Creonte va a modular su pensamiento y abandonar esa su anterior única forma de pensar. Una vez que se ha producido el enfrentamiento verbal entre Tiresias y Creonte (vv. 988 a 1021), interviene el corifeo en nombre del coro para decir a Creonte que el adivino Tiresias

nunca hasta ahora ha anunciado una mentira a la ciudad (v. 1094).

A partir de este momento se va a producir un cambio de actitud en Creonte. Quien hasta ahora se mostraba intransigente y seguro de sus decisiones va a empezar a dudar y a sentir miedo (v. 1095):

también yo me di cuenta, y temor siento en mi corazón;

quien antes daba órdenes, ahora solicitará consejo y se mostrará dispuesto incluso a obedecer (v. 1099):

¿Qué es preciso, entonces, hacer? Habla. Yo obedeceré.

Es verdad que al principio lo hará sin demasiado entusiasmo, pero enseguida admitirá que

contra la necesidad no se debe luchar en vano (v. 1106).

Creonte está entregado, casi derrotado. Ha perdido su confianza en lo que parecían sólidas convicciones. Incapaz de comprender que alguien como Antígona pueda elegir la muerte y el sacrificio por defender no el estado ni la política sino un sentimiento fraterno y una obligación moral es algo que va más allá de sus capacidades. La generosidad y

los principios morales de Antígona provocan que Creonte, convertido ahora de héroe en villano, conozca el comienzo de su tragedia personal. Casi al final de la obra será él quien aparezca como un auténtico cadáver (v. 1167-1169):

Cuando los hombres dejan escapar los motivos de su felicidad,
no considero yo que ese tal siga vivo, sino que pienso
que es un cadáver animado.

Pasemos ahora al personaje Antígona. De entrada, parece que podemos estar de acuerdo en que Creonte y Antígona funcionan como personajes antitéticos y deliberadamente contrapuestos por parte de Sófocles. Pero enseguida nos conviene matizar: porque si Knox la considera «la más parecida al héroe Ayante de entre todas las heroínas sofocleas», para Perrota se trata de una «terribile eroina». Desde el principio de la obra Antígona opta por dar cumplimiento a las obligaciones que le vienen impuestas por su concepto de lo que es la *philía;* esto es, por el único deber que le queda por cumplir con el cadáver insepulto de su hermano Polinices. De nuevo hemos de reclamar la presencia del verso 523:

No nací para corresponder con odio sino para corresponder con amor.

La joven Antígona se muestra convencida, y así se lo hace saber a Ismene, casi al principio de la obra, de que enterrar a su hermano no es sólo algo «hermoso», sino que está dispuesta a morir una vez que haya cumplido con dicho deber (vv. 71-72).

A aquél, yo lo enterraré. Es hermoso para mí morir haciendo esto.

De manera que desde el mismo inicio, Antígona hace una solemne declaración de cuáles son sus principios éticos. Se dirá que ha hablado así en un ámbito privado y de confianza, ya que en realidad ahora está a solas con su hermana Ismene, y que aún queda por comprobar si Antígona será lo suficientemente valiente para mantener esta misma convicción a la hora de la verdad, cuando haya de encontrarse ante la máxima autoridad de la ciudad. Sólo entonces creeremos que Antígona se muestra como auténtica heroína y como, a nuestro juicio lo es, auténtica protagonista de la obra. Pues bien, no tendremos que esperar mucho. Una vez que el guardián la conduce a presencia de Creonte asistimos al enfrentamiento *vis à vis* de los dos principales protagonistas de la obra: la joven y valiente Antígona y el confiado Creonte. Son los versos 441-523:

ANTÍGONA. No fue Zeus en modo alguno el que decretó esto, ni la Justicia, que cohabita con las divinidades de allá abajo; de ningún modo fijaron estas leyes entre los hombres. Y no pensaba yo que tus proclamas tuvieran una fuerza tal que siendo mortal se pudiera pasar por encima de las leyes no escritas de los dioses. No son de hoy ni de ayer, sino de siempre estas cosas, y nadie sabe a partir de cuándo pudieron aparecer. No había yo de, por temer el parecer de hombre alguno, pagar ante los dioses el castigo por esto...

CREONTE. Sin embargo, ten por cosa cierta que las mentes en exceso rígidas caen las que más, y el más fuerte hierro forjado al fuego de forma muy dura puedes ver que se rompe y se parte las más de las veces. Con pequeño freno sé que los más animosos caballos son domados, puesto que no es posible ser orgulloso a quien es esclavo de los que están a su lado...

[...]

CREONTE. Nunca, tenlo por cierto, el enemigo, ni cuando ha muerto, es amigo.

ANTÍGONA. No nací para corresponder con odio sino corresponder con amor.

CREONTE. Entonces, si tienes el deber de amar, ve allá abajo y ama a aquéllos. A mí mientras viva no me impondrá su mandato una mujer.

Pero lo cierto es que en esta confrontación entre Antígona y Creonte nunca se establece un verdadero diálogo, o mejor dicho, el único que se practica es un auténtico «diálogo de sordos». Cada interlocutor formula sus preguntas, cada interlocutor contesta a su manera, pero no existe una auténtica comunicación entre ellos. Cada uno de ellos habla desde sus más profundas convicciones, que reflejan una visión tan radicalmente distinta en ambos casos que resulta imposible colmar el abismo que los separa. Creonte, como político, habla de la contingencia de la situación real y concreta; pero desde esta visión temporal no es posible comprender en absoluto los planteamientos intemporales de un interlocutor como Antígona; a su vez, ella, desde su conciencia sujeta a una especie de imperativo ético de corte kantiano, no puede siquiera comprender el planteamiento coyuntural y oportunista de Creonte. He aquí el desencuentro total entre ambos.

Resulta igualmente interesante a nuestro propósito analizar cómo se contraponen también los personajes de las dos hermanas, Antígona e Ismene, porque de la contraposición de ambos caracteres alcanzaremos a identificar mejor tanto a la una como a la otra. Ambas figuras aparecen contrapuestas por el concepto de *koinonía* ('comunidad/lo común'), términos que aparecen con notable profusión en la obra; concretamente en los versos 57 (Ismene), 147 y 161 (corifeo), 202 (Creonte), 539 y 546 (Antígona), 988 y 1024 (Tiresias), 1049 (Creonte) y 1120 (coro). Como ya hemos dicho, desde el primer verso de la obra, Antígona muestra una especial sensibilidad a este concepto; de hecho es la primera palabra que utiliza cuando se dirige a su hermana Ismene:

Hermana de una misma y común progenie.

Antígona justifica su principal decisión en el hecho de que toda su familia (Ismene, Eteocles, Polinices) están unidos por estos lazos de afecto familiar. Todos son miembros de esa misma y común progenie, y por tanto ninguno de sus miembros, ni siquiera Polinices, puede ni debe quedar sin los derechos de enterramiento. Desde el punto de vista de Antígona, ambos hermanos varones han roto los lazos de esta *koinonía,* y ello les ha llevado a un enfrentamiento suicida; mas aun así, ella sigue convencida de la vigencia de ese vínculo común entre ambos hermanos. Para ella al menos, ni aun muertos han dejado de ser miembros pares de esa misma comunidad. En cambio, la palabra primera de la primera intervención de Ismene, en el verso 11 es

A mí, Antígona, ninguna noticia me ha llegado,

es decir, utilizando en posición *vedette* el pronombre de primera persona. Y la primera vez que utiliza la forma dual, para referirse a ella misma y a Antígona es cuando relata, en el verso 50, la muerte de Edipo, su padre.

¡Ay de mí! Piensa, hermana, cuán odioso y deshonrado murió nuestro común padre.

Decididamente, Ismene no asume el comportamiento heroico de Antígona, y desde luego no comparte su opción de morir si ello es necesario, como ella misma afirma en los versos 65-67:

Yo, por lo tanto, tras pedir a los muertos comprensión, ya que soy obligada a esto, obedeceré a los que están en el poder.

Y la propia Antígona se lo echa en cara y se lo afea en el verso 555:

Tú escogiste vivir, yo morir.

Y en esta suprema decisión Antígona sigue siendo una incomprendida, una incomprendida solitaria. Pero aún podemos ver otro pasaje crucial para comprender el juego en el que Sófocles hace participar a las dos hermanas (vv. 536-550). Ismene, presionada por la situación, parece cambiar de opinión y se muestra ante Creonte dispuesta a solidarizarse con su hermana.

Llevé a cabo la empresa, si es que ésta consiente, y soy partícipe de la acusación y en ella estoy inculpada.

Pero Antígona no acepta que Ismene, que realmente no tuvo la valentía inicial de sumarse a su decisión, se vea arrastrada a la muerte. Y así se lo hace saber tanto a Ismene como a Creonte:

Pero no te lo permitirá al menos la Justicia, puesto que no quisiste colaborar ni yo te hice partícipe.

Ismene vuelve a intentarlo:

Sin embargo, en medio de tus desgracias no siento reparo en hacerme compañera de navegación en tu pesar,

lo que provoca el rechazo definitivo de Antígona:

ANTÍGONA. El Hades y los de allá abajo son testigos de quienes fueron los que pusieron en práctica la obra. Yo no amo a la persona querida que quiere sólo de palabra.

ISMENE. No, hermana, no me niegues el honor de morir contigo y purificar al muerto.

ANTÍGONA. Tú no debes morir a la par que yo, ni hagas cosa tuya aquello en lo que no participaste. Será suficiente con que yo muera.

ISMENE. ¿Y qué vida habrá para mí grata una vez que quede privada de ti?

ANTÍGONA. Pregúntaselo a Creonte, puesto que de él te preocupas.

Para nosotros, pues, y antes que nosotros, de manera magistral lo ha expuesto Steiner, a quien cito (p. 163):

El crítico del texto, el intérprete erudito, el lector o el espectador corriente queda desconcertado y como a tientas. *Koinón* es un término seminal en la historia de la lengua, del pensamiento religioso, de las instituciones, de la antropología. La palabra presenta una fecunda duplicidad. Por un lado, significa «común» en el sentido de «ordinario», «corriente», «general», «ampliamente difundido» (como en *koiné*, que designa el «habla común» o la «lengua vulgar»). Pero también significa «vinculado por la sangre», «consanguíneo». Una paradoja o dualidad crucial de la condición humana consiste en que el parentesco es, en un sentido, el más universal, el más corriente de los hechos biologicosociales y sin embargo, en otro sentido, es lo más específico, lo irreductiblemente singular e individual. En boca de Antígona, como lo sintió Kierkegaard, *koinón* es un término cargado de fatalidad.

Hasta aquí la cita. Para nosotros, decía, el concepto de *koinonía* es básico a la hora de entender el esquema funcional y estructural del papel que Sófocles ha otorgado a las dos hermanas.

Antígona es una de las obras de Sófocles que ha sido interpretada y reinterpretada desde ángulos y puntos de vista –o intereses– más distintos. Desde las lecturas en clave jurídica de Hegel, para quien el conflicto se plantea entre una *tesis* (el derecho de Estado que representa Creonte) frente a una *antí-*

tesis (el derecho de familia asumido por Antígona); o la interpretación existencialista de un Kierkegaard (Antígona es incompatible con la propia existencia), pasando por una lectura política (Brecht, Tovar y luego Adrados) hasta desde el prisma de una lectura histórica como hiciera Ehrenberg, una interpretación en clave cívica como llevara a cabo entre nosotros L. Gil o la exaltación de la rebeldía de que hace gala la protagonista en la versión de Anouilh, o finalmente la lectura de «heroína trágica» con que enfoca De Romilly la figura de Antígona como personaje que vive y sufre en soledad.

Para Steiner, la *Antígona* de Sófocles cumple todas las constantes del conflicto propias de la condición humana; a saber: el enfrentamiento entre hombres y mujeres (en nuestra obra, de manera singular, como hemos visto, entre Creonte y Antígona); de otro lado, entre la vejez y la juventud (en nuestro caso se pone de manifiesto entre, por una parte, Creonte y el coro de personas mayores y, por otra, entre Antígona y Hemón); también, entre la sociedad (papel de Creonte) y el individuo (nuevamente Antígona); entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. De hecho, toda la obra está transida por la presencia virtual de la muerte (el cadáver de Polinices) y real (muere Antígona, muere Hemón, muere Eurídice). Recordemos también la necrología que hace Ismene en los versos 49-60 del trágico final de la estirpe de Layo y de Edipo:

ISMENE. ¡Ay de mí! Piensa, hermana, cuán odioso y deshonrado murió nuestro padre, hiriéndose los dos ojos él mismo con su propia mano a resultas de faltas que él mismo descubrió. Luego su madre y mujer, doble palabra, con trenzados nudos corredizos pone fin afrentosamente a su vida. En tercer lugar nuestros dos hermanos en un solo día muerte recíproca se dieron los dos desdichados y un común destino ambos alcanzaron a manos uno de otro. Y ahora a su vez, cuando realmente quedamos nosotras so-

las, considera cuánto más miserablemente moriremos, si contra la ley transgredimos el decreto de los tiranos o su poder...

Finalmente hay un quinto enfrentamiento entre el plano de lo humano y de lo divino. Creonte fía su éxito estrictamente en sus apoyos humanos y políticos y muestra un cierto aire de superioridad respecto al propio Zeus (v. 304):

Ea, si es que Zeus todavía recibe veneración de parte mía, entérate de esto...,

mientras que Antígona cuenta con el apoyo y la «bendición» de los dioses, y en especial de Zeus y de Hades o incluso de algún ser superior (vv. 450 y 519):

No fue Zeus en modo alguno el que decretó esto, ni la Justicia... De todas formas el Hades al menos requiere estas leyes...

Lecturas complementarias

SÓFOCLES, *Áyax, Las Traquinias, Antígona, Edipo Rey*, traducción de J. M.ª Lucas de Dios, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
— *Electra, Filoctetes, Edipo en Colono*, traducción de A. Guzmán Guerra, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

DILLER, H. (ed.) (1967), *Sophokles*, Darmstadt, Wege der Forschung.
EASTERLING, P. E. (ed.) (1997), *The Cambridge Introduction to Greek Tragedy*, C.U.P.
GARZYA, A. (ed.) (2000), *Idee e forme nel teatro greco*, Nápoles.
KIRWOOD, G. M. (1958), *A Study of Sophoclean Drama*, Londres, Cornell Univ. Press.
LASSO DE LA VEGA, J. (1970), *De Sófocles a B. Brecht*, Barcelona, Planeta.
— (1981), «Introducción general» a *Sófocles: Tragedias*, Madrid, Gredos.

— (1981), *Los temas griegos en el teatro francés contemporáneo,* Murcia, Universidad de Murcia.
— (2004), *Sófocles,* Madrid, Ediciones Clásicas, libro homenaje editado por una parte de sus discípulos.
PADUANO, G. (1994), *Luonga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale,* Turín.
REINHARDT, K. (1991), *Sófocles* (trad.) Barcelona, Destino.
ROMILLY, J. de (ed.) (1993), *Sophocle,* Entretiens de la Fondation Hardt, XXX, Ginebra.
SANTANA HENRÍQUEZ, G. (1995), «Sófocles hoy», *Philologica Canariensia,* 1, pp. 409-442.
VARA DONADO, J. (1996), *La técnica dramática de Sófocles,* Cáceres, Universidad de Extremadura.
WINNINGTON-INGRAM, R. P. (1980), *Sophocles. An Interpretation,* Cambridge, CUP.

Sobre la *Antígona* de Sófocles, a la que hemos dedicado un tratamiento algo más extenso, puede consultarse:

ANOUILH, J. (1944), *Antigone,* París, La Table Ronde.
CIANI, M. G. (2000), *Antigone, variazioni sul mito,* Venecia.
HOLT, Ph. (1999), «Polis and tragedy in the Antigone», *Mnemosyne,* 4.52, pp. 658-690.
IRIARTE, A. (2000), «Los hijos de Edipo: simetría y enfrentamiento», en K. Andresen (ed.), *La dualitat en el teatre,* Universitat de Valencia, 5-8 de mayo de 1999.
JOUANNA, J. (1999), «Lyrisme et drama: le choeur dans l'Antigone de Sophocle», *CFC,* 9, pp. 79-108.
RODRÍGUEZ MONESCILLO, E. (1994), «El tema del sacrificio voluntario en la *Antígona* de Sófocles y sus versiones euripídeas», *Estud. Clásicos,* 105, pp. 9-33.
SEALE, D. (1982), *Vision and Stagecraft in Sophocles,* Londres & Canberra, Croom Helm.
STEINER, G. (1987), *Antígonas,* Barcelona, Gedisa.
WEBSTER, T. B. L. (1980), *An Introduction to Sophocles,* Londres, Methuen & Co.

6. Eurípides: el filósofo de la escena

Al igual que sucediera con sus predecesores, también los datos biográficos fiables de Eurípides son igualmente escasos, y algunos de los que disponemos difícilmente superan el nivel de anécdota ingeniosa o malintencionada. La llamada «Crónica del Mármol» de Paros fecha su nacimiento en 484, frente al convencional del 480, año de la batalla de Salamina. Sí parece creíble que nació en la isla de Salamina y aun se habla de una cueva o gruta en la que se refugiaba a escribir sus obras. Se tiene como fecha de su muerte la del 406, esto es, unos pocos años antes que Sófocles. Tampoco debemos dar excesivo crédito a su poco feliz vida matrimonial, aunque sí parece que se casó dos veces. En todo caso, perteneció a una familia acomodada, a juzgar por la educación esmerada que Eurípides recibió de joven, y así nos consta que asistió a las clases de los principales sofistas de su época, lo que ya es indicio de la desahogada situación económica de su familia. Otro de los rasgos bien conocidos de su biografía nos habla de que no participó ni se interesó por los asuntos políticos de Atenas, ni desempeñó cargo oficial alguno. Posiblemente hastiado

de su ciudad, al final de sus años buscó refugio en la corte de Arquelao, rey de la vecina región norteña de Macedonia. Veamos con cierto detalle su formación intelectual porque ello iba a condicionar múltiples aspectos de la ideología de su teatro.

De tertulia con algunos sofistas

Algunos testimonios antiguos nos hablan de la vinculación de Eurípides tanto con el filósofo Sócrates como con los sofistas Protágoras, Anaxágoras y Pródico. Por ejemplo, de sus contactos con Sócrates encontramos la noticia siguiente en Diógenes Laercio (2.22):

Dicen que Eurípides le dio (a Sócrates) un libro de Heráclito y le preguntó su opinión sobre él; y su respuesta fue: «La parte que entiendo es excelente, y también debo decir que lo es lo que no entiendo»,

y en 2.33 continúa:

Al oír (Sócrates) el verso de la *Auge* de Eurípides en el que el poeta dice a propósito de la virtud que «lo mejor es dejarla que vaya a su aire», se levantó y se marchó del teatro, diciendo que era ridículo...

En términos similares tenemos otros testimonios, como la *Vida de Eurípides*, donde se nos cuenta que Sócrates le ayudó a componer tragedias, y lo mismo sostiene Aristófanes en *Nubes*. Por su parte, Eliano, en su *Varia historia*, 2.13, nos dice que

Sócrates no solía acudir al teatro, a menos que fuera que Eurípides concurriera con alguna de sus novedosas tragedias, pues

entonces sí que iba... porque le agradaban sus obras, tanto por la inteligencia del autor como por la calidad poética de sus dramas.

Más comprometida ideológicamente pudo ser su vinculación con el sofista Protágoras. Viene en nuestra ayuda nuevamente Diógenes Laercio (9.54), quien afirma que Protágoras leyó su libro *Sobre los dioses* en casa de nuestro dramaturgo, y de hecho un rasgo literario de Eurípides como es el empleo frecuente de *agones* o escenas de enfrentamientos puede remontarse formalmente a la idea protagórica de los dos argumentos o discursos contrapuestos *(dissoí lógoi)*. Un buen ejemplo puede ser el que encontramos en el debate que sostienen Teseo y el heraldo tebano en su obra *Suplicantes*, 403 y ss. También fomentó la relación con otro sofista: Anaxágoras. Así, en un escolio al verso 884 de *Troyanas* se nos dice que las palabras que pronuncia la reina Hécuba «derivan de ciertas afirmaciones de Anaxágoras». Son éstas:

Oh Zeus, soporte de la tierra y que sobre la tierra
tienes tu asiento, ser inescrutable, quienquiera que tú seas
–ya necesidad de la naturaleza o mente de los hombres–.
¡A ti dirijo mis súplicas! Pues conduces todo lo mortal
conforme a justicia por caminos silenciosos!,

pasaje que ha sido interpretado en el sentido de que el Zeus que en él aparece no es el de la religión tradicional (de Homero a Esquilo) sino un dios más intelectual y filosófico, identificable con el Eter-Nous, y que basándose en ello se le ha puesto en conexión con la teoría de Anaxágoras (o de Diógenes de Apolonia) de que la Mente rige todo el universo (fragmento 59B12 D-K9). Otro pasaje que parece reproducir ecos anaxagoreos es el texto de *Orestes,*

982 y ss. Nuevas fuentes antiguas, en este caso el léxico *Suda*, nos hablan de que Eurípides fue discípulo del sofista Pródico, quien al igual que Anaxágoras y Protágoras fue condenado en Atenas bajo la acusación de impiedad. Más en concreto, algunos autores modernos han interpretado que los versos de *Las Bacantes*, 274 y ss., en los que el adivino Tiresias habla de Dioniso y de Deméter, reflejan ciertas influencias de las ideas de Protágoras (fr. 77 B5).

Dos son los principios fundamentales para la humanidad:
la diosa Deméter -que es la Tierra, llámala con el nombre
que quieras de los dos-, ella sustenta a los mortales con
los alimentos secos; y el que luego viene, con equilibrado poder,
el hijo de Sémele (Dioniso)...

Esta afirmación euripidea de que Deméter y Dioniso son las dos divinidades principales se corresponde con el texto del fragmento de Protágoras antes citado. Pródico, desde luego, llegó a más, pues defendía la creencia de que los dioses actuales habían sido antaño mortales que habían proporcionado grandes beneficios a la humanidad y que por ello habían sido divinizados (teoría del evemerismo). En cambio Eurípides no llega a hacerse eco aquí de que ni Deméter ni Dioniso hayan sido alguna vez mortales.

El escenario de estas tertulias o simposios informales entre intelectuales es el de la ciudad de Atenas en pleno siglo v a.C. Por estas fechas, con razón se enorgullecía Atenas de sus instituciones democráticas, forma de gobierno que aun siendo menos amplia que la nuestra moderna, en tanto que el pueblo no incluía a efectos políticos ni a las mujeres ni a los esclavos, tenía la indudable ventaja ocasional de que se trataba de una democracia

directa en la que hasta la justicia se impartía sin abogados ni jueces profesionales. Era además –como sabemos– un sistema que inhibía la formación de una casta política que monopolizara el poder en partidos o facciones, proclives a encariñarse con sus cargos por los beneficios que podían reportarles la información y el poder. En este ambiente general, pues, surge entre las clases dirigentes –y Eurípides fue un miembro más de ella– un planteamiento racional del fundamento de la sociedad, de sus instituciones, de su filosofía y de su ciencia. Eurípides va a adherirse muy pronto a los postulados de los ilustrados sofistas y filósofos que buscan entre otras cosas la refutación del mito tradicional y de toda forma de irracionalidad. No obstante, es también cierto que nuestro autor tampoco llegó a compartir por completo las ideas de estos sofistas, con quienes sostuvo algunas discrepancias en cuestiones fundamentales. Así, es cierto que Eurípides va a introducir en su teatro una veta de indudable agnosticismo, descreencia que si por una parte nos evoca las ideas de Protágoras al respecto, también marca con él algunas diferencias sustantivas. Por ejemplo, mientras que buena parte de los sofistas demostraron y defendieron el carácter convencional de la ley *(nómos)*, a la que consideran una norma relativa y sujeta a revisión de acuerdo con las pautas de conducta, costumbres y conveniencias sociales, Eurípides va a extraer de este análisis otro tipo de consecuencias: el racionalismo a ultranza de los sofistas los va a llevar a un optimismo y a una radical confianza en el hombre, que se erige en el centro del universo, mientras que en Eurípides genera un desasosiego y una cierta angustia vital. O en otro orden de cosas, mientras que los sofistas van a considerar el elemento pasional del ser humano como algo despreciable e irracional –y por tanto repug-

nante–, el teatro de Eurípides le va a conceder una extraordinaria importancia. Para él las pasiones son sin duda fuerzas irracionales que estallan con frecuencia en violentos conflictos, pero en ellas cabe encontrar determinados elementos positivos capaces de conducir a las personas a los más nobles actos y a asumir las decisiones más generosas de sus vidas. Muy lejos andaba, pues, Eurípides de la fe compacta de un Esquilo y de la profunda religiosidad de Sófocles.

Un teatro de ideas

Eurípides fue autor de un total de 92 obras, de las cuales se nos han conservado 18 tragedias más un drama satírico *(El Cíclope)*. Los títulos de las tragedias son los siguientes: *Alcestis* (puesta en escena el 438), *Medea* (431), *Los Heraclidas* (430/429), *Hipólito* (428), *Andrómaca* (430-425), *Hécuba* (424?), *Las Suplicantes* (423?), *Electra* (419/417), *Las Troyanas* (415), *Heracles* (414), *Ifigenia entre los Tauros (ca.* 412), *Ión (ca.* 412), *Helena* (412), *Las Fenicias* (409?), *Orestes* (408), *Las Bacantes* (representada en 405, después de su muerte), *Ifigenia en Áulide y Reso,* aunque esta última plantea problemas de autenticidad. Sólo el elenco de estos títulos nos hace ver que también Eurípides recurrió a las antiguas sagas míticas de Troya, de Tebas y de Micenas para componer sus obras.

Nuestra intención ahora va a consistir en hacer tanto una valoración de Eurípides como autor de teatro desde el punto de vista de la crítica literaria, como analizar sucintamente lo que podríamos llamar el trasfondo ideológico o pensamiento que subyace en sus dramas al hilo de media docena de consideraciones:

Adelantado de su tiempo/poeta de su tiempo

A diferencia de lo que sucedió con sus antecesores, Esquilo y Sófocles, que fueron autores plenamente integrados en su sociedad, tanto desde el punto de vista político e ideológico como personal, el caso de Eurípides es bien distinto. Hemos dicho que nuestro autor no gozó de la simpatía general de buena parte de su público, que fue blanco de las críticas de sus contemporáneos y que al final hubo de abandonar Atenas para buscar refugio y tranquilidad en la corte macedonia en la primavera del 408, y de donde no volvería a regresar a su ciudad.

Pues bien, las relaciones que Eurípides mantuvo durante años con sus espectadores y en general con sus conciudadanos se puede percibir en una serie de registros de carácter más o menos biográfico. Se cree, por ejemplo, que la atmósfera cotidiana de la ciudad de Atenas, embarcada en la Guerra del Peloponeso, llegó a modelar parte de su pensamiento, y que en todo caso trascendió a su escenario. Para una autora como De Romilly (1986) se hace evidente establecer un paralelismo entre nuestro autor y el historiador Tucídides, con quien comparte una mentalidad y una sensibilidad próximas. De hecho, el declive moral que nos transmite la *Historia* de Tucídides se corresponde muy estrechamente con la falta de criterios morales y el egoísmo que vemos reflejados en la mayoría de las obras dramáticas de última época. En cualquier caso, conviene hacer una puntualización que consideramos no carente de relevancia, y es que Tucídides sí conoció las secuelas desastrosas de la Guerra del Peloponeso y su impacto directo en los ciudadanos de Atenas, mientras que Eurípides no vivió los días de la derrota final del año 404. En todo caso, siguiendo nuestra línea general de exposición debemos introdu-

cir una nueva matización, en el sentido de que el teatro de Eurípides evolucionó desde un apoyo decidido a la política de Pericles a un progresivo alejamiento y abandono de los problemas políticos de su ciudad.

Otros autores han querido ver en el teatro de Eurípides una especial sensibilidad para su auditorio, que necesariamente había de ser dispar en sus gustos y formación, de suerte que se llegó a establecer una suerte de confubalación entre autor y público. En todo caso, los testimonios antiguos también nos dan pie a interpretar que esta sintonía no funcionó de manera perfecta y que Eurípides distó mucho de convertirse en el educador del pueblo. Por otra parte, parece obvio que en ocasiones encontramos en el teatro euripideo alusiones a momentos políticos concretos, por ejemplo en la párodo de *Troyanas* leemos algunos versos que parecen reflejar directamente el ambiente de Atenas durante los preparativos de la expedición a Sicilia del año 415, versos 160 y siguientes:

HÉCUBA. Hijas, sobre las naves de los aqueos se mueve ya la mano del remero.
CORIFEO. ¡Ay de mí! ¿Qué quieren? ¿Acaso ya me embarcan lejos de mi patria?
HÉCUBA. No sé, mas barrunto nuestra perdición.

Aun cuando quienes ahora hablan son la reina Hécuba y el coro refiriéndose a la situación que viven las prisioneras troyanas tras la conquista de la ciudad, es más que verosímil pensar que los espectadores que están asistiendo en Atenas a la representación de *Las Troyanas* estén evocando, mediante una simple transpolación mental, la inminente partida de las flota ateniense hacia Sicilia bajo el mando de Alcibíades. Éste es el sutil juego de confabula-

ción que Eurípides ha sabido tejer con sus conciudadanos atenienses. A nuestro juicio, está recurriendo en casos como éste a un procedimiento de alusiones mediante el cual una cosa es lo que parece que se está representando en escena (la desgracia que vive Troya) y otra la referencia a cuál es la situación que padece la Atenas del momento. El paralelismo entre ambas situaciones es tan estrecho que al poeta le basta con evocar la primera para que los espectadores se representen en su mentes la segunda y más próxima. Al recordar las desgracias de las princesas troyanas, lo que consigue Eurípides es que el espectador ateniense piense en si las consecuencias de la expedición a Sicilia van a desembocar en un mar de problemas tan grande como el que vivieron antaño la reina Hécuba y sus parientes. En cualquier caso, creemos que no carece de fundamento el análisis que sostiene que más que extraer datos históricos de las obras de Eurípides, hemos de valorar las alusiones históricas que hallamos en sus obras como un reflejo de la especial sintonía que hay puntualmente entre el autor y el ambiente social de su auditorio. En este sentido cabría sostener, por tanto, que Eurípides no sólo fue un hombre de su época, sino un hombre comprometido, aunque crítico, con la sociedad de su tiempo.

Teatro de pasiones, racional/irracional

Este segundo apartado se refiere al debate de si Eurípides es básicamente un poeta que por su formación intelectual y sus convicciones se erige en representante del racionalismo que imperaba en las clases cultas atenienses de su época, o si por el contrario se ha hecho eco en sus obras de esos otros aspectos más irracionales y afectivos como son las pasiones de sus protagonistas. ¿Cuál ha sido su postura

frente al mito tradicional? ¿Se manifiesta conservador o crítico respecto de las sagas míticas? ¿Hasta qué punto hemos de considerarlo un escéptico y un agnóstico o por el contrario un *homo religiosus?* A nuestro juicio, el debate así planteado dicotómicamente no puede conocer solución satisfactoria. En primer lugar, la bipolarización de este tipo de análisis resulta simplificador y en exceso reduccionista, porque la compleja personalidad de un autor de teatro como Eurípides no se deja constreñir a unos moldes tan estrechos. A ello hay que añadir además la circunstancia de que su producción literaria se extiende extraordinariamente en el tiempo, y que no cabe descartar cierta modulación del pensamiento a lo largo de los años. Y por otra parte, siempre está la delicada cuestión de cómo hay que interpretar las palabras que un autor dramático pone en boca de unos personajes o caracteres literarios: como reflejo de su propio pensamiento o como una serie de ideas cedidas al personaje literario que ha de desempeñar un determinado papel sobre el escenario. En definitiva, ¿quién critica la maldad de Hera en un pasaje como el de *Heracles* 1307-1310, el propio Heracles o el autor Eurípides?:

> ¿Quién dirigirá sus súplicas a una diosa
> de tal calaña, una diosa que, encelada con Zeus
> por la cama de una mujer, destruye a los benefactores
> de la Hélade que no tiene culpa alguna?

Para un estudioso como Dodds (1973, 80) no resulta demasiado difícil distinguir en muchos casos los personajes dramáticos que sólo actúan como tales personajes (los casos, por ejemplo de Teseo o de Admeto) de aquellos otros que parecen ser el trasunto del autor Eurípides (casos de Medea, Fedra, Hécuba, Electra), con la peculiaridad, además, de que son casi siempre mujeres. En prin-

cipio no hay inconveniente alguno en admitir que Eurípides pertenece al círculo ilustrado de la intelectualidad ateniense, más proclive a interpretar la vida y la sociedad en claves estrictamente humanas y no sobrenaturales. Todo ello en el triple sentido en que lo emplea Dodds, a saber, que la razón es el único y suficiente instrumento de verdad; que la realidad debe ser de tal naturaleza que pueda ser comprendida por la razón; y que en este escenario tanto los hechos como los valores deben ser racionales. En este sentido, por tanto, se trata de un poeta ilustrado, que no puede dejar de expresar su crítica contra cualquier tipo de manifestación social para la que no quepa encontrar una explicación racional. Con un bagaje intelectual similar al de Tucídides o al del médico Hipócrates, no se contenta fácilmente con las explicaciones tradicionales. Su espíritu es demasiado inquisitivo y poco contentadizo para ello. Eurípides descree del mito tradicional, lo analiza, lo revisa y lo replantea en claves nuevas, porque lo encuentra absurdo. No puede renunciar al mito tradicional, aunque éste no le valga en su actual formato. Por eso los reelabora en términos muy realistas y vívidos y los pone al servicio de su creatividad artística; los aprovecha para plantear nuevas preguntas, para elevarlos a categoría universal, para reinterpretar la antigua saga en términos que reproduzcan los conflictos y problemas que afectaban al hombre del siglo v. Por ejemplo, la saga mítica tebana que narra el enfrentamiento fratricida entre Eteocles y Polinices, los hijos de Edipo, adquirirá en *Las Fenicias* de Eurípides una lectura mucho más dramática. El mensaje que se transmite al espectador es el de la ambición ilimitada por el poder y la falta de escrúpulos que conocen quienes ciegamente se sienten atraídos por él. Por otra parte, no debemos olvi-

dar lo que tan sagazmente apuntara Winnington-Ingran (1969) cuando afirmaba que sus críticas al mito y la religión tradicional no carecen de ironía ni de contradicciones. A este propósito creo que podría establecerse un cierto paralelismo entre Eurípides y Platón: caeríamos en un error metodológico si intentáramos preguntarnos qué es lo que Eurípides intenta probar, o cuál es su receta mágica para tal o cual situación. Sus obras dramáticas no son en ningún caso un catálogo de soluciones, sino un debate abierto que permite la circulación libre de ideas, el enfoque plural de planteamientos sobre algunos de los temas que más interesan a su época.

No obstante, no es menos cierto que Eurípides fue también el autor de las *Las Bacantes,* que aunque compuesta en Macedonia no olvidaba a sus futuros espectadores atenienses. La obra, como sabemos, entroniza el poder del dios Dioniso y muestra el trágico destino de quienes se oponen a su culto e intentan combatirlo. En este sentido, por tanto, *Las Bacantes* ha sido interpretada como una cierta «palinodia» de las acusaciones de ateísmo de que fue objeto Eurípides por parte de su contemporáneo Aristófanes (*Tesmoforias,* 450 y ss.):

Ahora ese tragediero ha logrado convencer a los hombres de que no existen los dioses;

Las Ranas, 836: «enemigo de los dioses»), como si nuestro autor, en su vejez, se hubiera arrepentido sinceramente de sus anteriores (des)creencias, o que al final de sus días se hubiera percatado de la inutilidad de su falta de fe en los dioses. Recordemos que es precisamente en esta obra (vv. 395-401) donde nuestro dramaturgo se desmarca de su anterior confianza ciega en la inteligencia humana:

La ciencia de los sabios no es sabiduría...

No deja, por otra parte, de suponer una paradoja el hecho de que en las obras conservadas de Esquilo y de Sófocles, los dioses se aparezcan a los mortales en contadas ocasiones, mientras que Eurípides hace que los dioses intervengan en los asuntos humanos con mayor frecuencia. De hecho, en nueve de sus diecinueve obras conservadas el final de la misma se cierra con la intervención, a veces *ex machina*, de la divinidad, y que en el prólogo de otras cuatro volvamos a encontrar a los dioses. Pero si, a la vista de que los dioses del teatro de Eurípides no parecen poseer una naturaleza radicalmente distinta, nos preguntamos si el autor buscaba intencionadamente cuestionar la naturaleza tradicional de lo divino, tal vez tengamos que contestarnos que lo que buscaba Eurípides no es otra cosa que presentar a su auditorio unos dioses más reales, menos convencionales, introduciendo, eso sí, preguntas y dudas nuevas acerca del papel de los mismos, hasta el punto de que a veces dan la impresión de ser dioses «degradados», casi humanos, y quizá por ello mismo menos merecedores de la veneración tradicional.

Así podemos entender –y personalmente nos parece emblemático–, sin entrar en considerar la posibilidad de que sean «morcillas» de actor, que Eurípides haya repetido por cinco veces un idéntico éxodo en los que el poeta invita a su auditorio a que sigan meditando sobre la auténtica naturaleza de los dioses y su intervención en la vida humana (*Medea*, 1415 y ss.; *Bacantes*, 1389 y ss.; *Andrómaca*, 1285 y ss.; *Helena*, 1687 y ss.; y *Alcestis*, 1159 y ss.).

Muchas son las formas de lo divino,
y muchas cosas ejecutan los dioses inesperadamente.

Lo que se esperaba no se cumplió,
en cambio, de lo inesperado encontró una solución un dios.
Tal ha resultado este asunto.

En estas líneas se sustancia -a nuestro juicio- el pensamiento y la provocación de Eurípides acerca de los dioses: los hombres somos ignorantes de lo divino, la acción de los dioses es para los hombres inesperada.

Crítica literaria: teatro degenerado y liquidador de normas y creador de una nueva tipología dramática y estética

Pasemos ahora a examinar brevemente qué espacio ocupa Eurípides como autor literario en el ámbito de la escena del teatro griego. Es sabido que también en este campo nos hallamos ante un poeta de corte y talante rupturista e innovador. Su teatro va a buscar nuevas formas estéticas de expresión no siempre bien comprendidas o aceptadas por sus espectadores. En este sentido, se le ha tildado de ser el responsable de una degeneración de las normas, pretextando que Eurípides carecía de auténtico talento poético (*Euripidi non inerat uis diuina poiesis:* «En Eurípides no reside la fuerza divina de la poesía»). Ésta fue la interpretación que de su obra hicieran tanto Ludwig como Strohm, para quienes Eurípides representa una progresiva degeneración estética y moral si se le compara con la perfección formal de Sófocles. En cierta medida es verdad, pero al tiempo que admitimos su talante iconoclasta hemos de reconocerle en paralelo su categoría de creador de una incipiente y renovada tipología dramática (ahí están los trabajos de Burian, el de Solmsen sobre las escenas de *anagnórisis* o «reconocimientos» y sobre todo Schade-

waldt con su investigación acerca de la estructura formal del monólogo euripideo). En términos parecidos se expresa también un autor como Kitto (1961), para quien Eurípides es un poeta que debe ser analizado más desde un enfoque estrictamente literario que histórico o sociológico. Así, este estudioso sostiene que en cada obra de Eurípides cabe encontrar un tema o idea básicos; por ejemplo, en el caso de *Electra* no sería otro que el del terrible juicio *(díke)* a que debe someterse Orestes tras haber sido autor de una terrible injusticia *(adikía)*. Al hilo, pues, de este enfoque, Kitto propuso su ya clásica división tripartita de la tragedia euripidea en tres segmentos: «verdaderas obras de tragedia», «tragicomedias» y finalmente «melodramas» (definiendo esta última categoría como la de aquellas piezas que poseen la seriedad de la tragedia, pero que carecen una idea o tema central). Auténtica tragedia es por ejemplo *Medea*, mientras que *Alcestis* pertenece a la tragicomedia. A nuestro juicio, esta clasificación de Kitto es básicamente correcta, a pesar de que nada menos que el propio Aristóteles *(Poética,* 1453a 29) siguiera llamando a Eurípides «el más trágico de los tres autores» *(ho Euripídes... tragicótatos ge ton poietón faínetai)*.

Otros estudiosos se han interesado igualmente por destacar los valores literarios de Eurípides, como Grube o Conacher. Para este último, por ejemplo, resulta fundamental el papel que desempeña al final de la obra el recurso al *deus ex machina,* y sostiene a este respecto que en el caso del *Orestes* o de *Electra* la intervención de los Dióscuros como *theoí apo mechánes* constituyen un puro y simple recurso literario, ya que carecen por completo de cualquier tipo de intervención en el transcurso de la acción dramática. Por su parte, Von Fritz ha demostrado que si comparamos el tratamiento que Eurípides hace en sus obras de temas y personajes con la situación en que los usan los de-

más dramaturgos cabe concluir que dicho tratamiento anómalo o anticanónico obedece a su particular estética dramática. De modo que, para concluir este apartado, podremos afirmar que sin duda Eurípides es un gran innovador de las formas precedentes y que, hallándose en pleno proceso de revisión formal, no ha acertado por completo a dar una respuesta global en este proceso revisionista. De ahí que encontremos en su teatro «defectos» formales que no caben interpretar sino como intentos exploratorios de una nueva estética más vanguardista, presentada ante un auditorio que no estaba aún del todo preparado para sintonizar con estas nuevas formas y experiencias dramáticas.

En resumen, Eurípides es un autor que ha despertado en su auditorio muy distintas reacciones, no sólo porque la sensibilidad estética y ética del auditorio era notablemente dispar, sino porque el propio autor ha renunciado tanto en el fondo como en la forma a continuar la senda de sus predecesores y ha intentado explorar nuevas maneras de expresar nuevas inquietudes, recurriendo al empleo de la paradoja, de la ironía o de la crítica a la tradición.

Nuevos efectos dramáticos: el *Orestes*

Procede ahora que abandonemos esta parte puramente informativa o descriptiva y pasemos a hacer una cala más profunda en alguna de sus piezas. Me voy a centrar, pues, en la obra *Orestes* por los dos motivos siguientes. Primero, porque a nuestro juicio es una tragedia suficientemente representativa del mundo ideológico del autor y que posee además una estructura dramática notablemente compleja; y en segundo lugar, porque a raíz de una lectura personal algo detallada, quiero pensar que merece la pena que modesta-

mente les transmita los resultados de mi visión personal. Para empezar, pues, diré que en su obra *Orestes* Eurípides se nos muestra como un consumado maestro en la explotación de nuevos efectos dramáticos. Crea nuevas situaciones a partir de los datos míticos más o menos tradicionales, presenta nuevas peripecias mediante la generación de falsos temores, genera en el auditorio situaciones de angustia en momentos inesperados, regocijos prematuros y un conjunto de ilusiones y falsas expectativas que al final se solucionarán de una manera inverosímil, hasta constituir un auténtico *drame policier*, por decirlo con palabras de Rivier.

Cuando la obra comienza nos hallamos en el palacio de Agamenón en Micenas (o Argos) y la acción se enfoca sobre un primer plano corto en el que se encuentra el camastro sobre el que está echado el infortunado Orestes, a ratos dormido, a ratos atormentado por las odiosas Erinias. Sólo a medida que avanza la representación se difumina este primer plano para acercarnos a las proximidades y luego al interior del palacio. Centrándonos en el caso concreto de *Orestes*, ¿por qué podemos calificar a Eurípides de «poeta ilustrado» *(poietés sofós)*? ¿Qué queremos decir al afirmar que nuestro autor es el «filósofo de la escena»? ¿En qué medida fue un auténtico innovador y ha puesto sobre la escena sentimientos hasta entonces vetados o inusuales? Del catálogo de ideas que hemos espigado como temas recurrentes en el *Orestes* comentaré las siguientes:

La injusticia de la divinidad

Poeta ilustrado y racional, Eurípides expresa repetidas veces en el *Orestes* su crítica al dios Apolo, a quien hace el verdadero responsable e inductor del matricidio del infeliz

Orestes. Hemos contado hasta un total de 16 pasajes explícitos.

Verso 28: (Electra) Y Febo... ¿qué necesidad hay de acusarlo de injusticia?
76: (Helena) Imputo el delito a Febo.
120: (Helena) Y también hacia este par de desdichados a quienes el dios arruinó.
160: (Coro) Infeliz, por la acción más odiosa de los dioses; desdichado.
161: (Electra): ¡Ay, qué sufrimientos! Injusto, preceptos injustos proclamó y proclamó Loxias...!
191 y ss.: (Electra) Febo nos ha tomado como víctimas al imponernos la obligación de cometer el asesinato, lastimoso y criminal, de derramar la sangre de nuestra madre...
285-286: (Orestes) A Loxias es a quien debo dirigir el reproche, que fue quien me indujo a esa acción tan *impía.*
394: (Orestes) Aunque la divinidad ha sido dadivosa de males conmigo.
416: (Orestes) Es Febo, que fue quien me ordenó ejecutar el asesinato de mi madre.
418: (Orestes) Somos los esclavos de los dioses, sean lo que sean los dioses.
579-580: (Orestes) ¡Por los dioses! ¿o acaso no es correcto que invoque a los dioses, que fueron quienes dictaminaron el asesinato?
593-596: (Orestes) Por obediencia a él maté a la que me dio a luz. Pensad que el impío fue él, y matadlo. Aquél fue quien erró, no yo.
954-956: (Menelao) De nada te sirvió ni tu noble ascendencia ni el pítico dios Apolo que sobre su trípode se sienta, sino que os ha arruinado.
1665: (Apolo) Pues fui yo quien te obligué a asesinar a tu madre.

Al dios se le imputa el matricidio, se le hace culpable de causar la ruina a los dos hermanos y de ser dadivoso de

males; es quien proclama preceptos injustos; es quien comete el error, mientras que los hombres no son más que sus esclavos. De un catálogo de críticas como éste no cabe sino confirmar la actitud cuando menos irreligiosa del Eurípides de estos años. Qué duda cabe, por tanto, de que el mensaje que recibe su auditorio es suficientemente inequívoco al respecto: es la divinidad y más en concreto el dios Apolo el que ha inducido a Orestes al matricidio. Parece así que desde la perspectiva del dramaturgo el ser humano es, más que agente del crimen, un puro y simple esclavo de la voluntad divina. Observemos no ya sólo la considerable frecuencia de veces en que se retoma la idea de la injusticia divina, sino en el hecho de que Eurípides hace expresarse en estos términos a una gran variedad de personajes: primero Helena (en cierta manera una persona mimada por los dioses), luego el Coro, más tarde Electra, por supuesto Orestes, y hasta el propio rey Menelao. Todavía más: al final de la obra el propio dios Apolo interviene para autoinculparse y confesar haber inducido y obligado a Orestes a cometer parricidio. No se trata, por tanto, creo, de unas palabras prestadas o puestas en boca de un personaje cualquiera, sino del asentimiento mayoritario de siete de los once personajes de la obra.

El dilema realidad/ilusión

Pocos dilemas como el del juego de «apariencia/verdad» pueden resultar en general más productivos para ser tratados dramáticamente. En realidad se puede decir que la esencia misma del teatro es una simulación puesta en escena aprovechando recursos como la paradoja o la ironía, y ya en el teatro de Sófocles abundan ambos expe-

dientes dramáticos (recordemos el caso paradigmático de *Edipo Rey* con su constante y trágico juego en que se ve envuelto el protagonista en torno al problema de reconocer su auténtica identidad). Por tanto no debe extrañarnos que un poeta más evolucionado como Eurípides haya refinado estos recursos para ponerlos al servicio de su técnica dramática. Por otra parte, este tipo de dilemas proporciona a un poeta ilustrado un estupendo formato para poner en escena algunos de los debates o planteamientos filosóficos que más le inquietaban. Veamos algunas muestras concretas extraídas nuevamente del texto de *Orestes*.

Versos: 235-236: (Orestes) Me da la impresión de recobrar la salud. Y es mejor creerlo, aunque diste de ser verdad.
259: (Electra) No ves realmente lo que crees estar nítidamente contemplando.
314-315: (Electra) Pues aunque no estés enfermo, con sólo creer que lo estás sobreviene a cualquier hombre la sinsalida del sufrimiento.
386: (Orestes) Pues aunque contemplo la luz no estoy vivo.
782-783: (Orestes y Pílades) –Además, mi causa es justa. –Suplica sólo que lo parezca.
819: (Coro) Lo correcto no es correcto...

Vemos que algunas de las principales parejas de términos opuestos reflejan una clara influencia de la sofística, tan dada a estos juegos intelectuales. Así, los conceptos de «verdad/falsedad» *(súnesis/amathés; alétheia/dóxa)*, y algunos otros paralelos como las parejas del tipo «feliz/desdichado» *(makários/athlios)*, «respeto/desvergüenza» *(aidós/aischrós)*, «lo bello/lo feo» *(to kalón/ou kalón)*, «la naturaleza/la convención» *(fúsis/nómos)*, «ser bárbaro/ser griego» *(bebarbárosai/hellenikón)*. Eurípides trae nueva-

mente a escena un debate intelectual que hace meditar al espectador sobre estos pares de contrapuestos, generando en sus conciencias la reflexión acerca de si en las diversas circunstancias de la vida es o no siempre lo que parece ser. A este apartado cabría incorporar el doblete la ilusión de la esperanza/el desengaño ante la esperanza defraudada y otros pares.

La gratitud/ingratitud de la amistad

Hombre considerado por sus contemporáneos, *et pour cause,* como misántropo y poco sociable, Eurípides nos ha dejados en su *Orestes* uno de los más bellos elogios de la amistad. La pareja Orestes-Pílades resulta emblemática a este respecto. ¿Cómo no recordar a propósito el magnífico hemistiquio del verso 735: *koiná ta ton fílon:* «Comunes son las cosas entre amigos». Pero Eurípides de nuevo va a abordar esta reflexión desde una perspectiva dual: ante la amistad cabe una doble actitud, la de la extrema gratitud y lealtad o su viceversa, la absoluta e injusta ingratitud. Repasemos también ahora algunos de los principales testimonios (de un total de 20) del *Orestes.*

Versos: 424: (Orestes) Necio, pero fiel amigo fui de los míos.
652-653: (Orestes) Expuso realmente su vida, como deben hacer los amigos por los amigos.
665-667: (Orestes) Los amigos deben auxiliar a sus amigos en las necesidades, pues cuando la divinidad nos resulta propicia, ¿qué necesidad tenemos de acudir a los amigos?
719: (Orestes) El más inútil a la hora de socorrer a los amigos.
721: (Orestes) ¡Sin amigos, padre mío, te has quedado en tu infortunio!

727-728: (Orestes) Un amigo fiel en medio de las desgracias es más grato de ver que la bonanza para los marineros.

732-733: (Pílades) ¿Qué te sucede a ti, mi más querido compañero, mi mejor amigo, mi mejor pariente –pues todo esto a la vez eres para mí–?

735: (Pílades) Pues comunes son las cosas entre amigos.

740: (Orestes) De inmediato se ha revelado como un ingrato para sus amigos.

748: (Orestes) Se escabulló, que es lo que hacen con los amigos los malos amigos.

794: (Pílades) La vacilación con los amigos es una gran cobardía.

802-803: (Pílades) ¿Cómo voy a demostrarte que soy tu amigo, si no vengo en tu socorro ahora que estás en terribles angustias?

804-806: (Orestes) Ése es el tema: saber granjearse amigos, no sólo tener parientes. Cuando un amigo se identifica con nuestra manera de ser, aunque sea forastero, llega a ser nuestro amigo mejor que mil parientes de sangre.

879-882: (Menelao) Y contemplo una visión inesperada... a tu hermano que se acerca acompañado por Pílades; al uno abatido y entregado a la enfermedad, al otro igualmente compungido, lo mismo que un hermano con su hermano.

1013-1015: (Corifeo) Aquí se arrastra tu hermano condenado a muerte por votación, y su más fiel amigo, Pílades, como si fuera su hermano...

1054-1055: (Orestes) Pero ya ves qué escasos andamos de amigos.

1093-1096: (Pílades) ¿Qué podré decir el día que regrese a la tierra de Delfos..., habiendo sido amigo vuestro antes de que cayerais en desgracia, y no siéndolo ahora porque has caído en ella?

1155-1157: (Orestes) ¡Ay! No hay nada mejor que un amigo fiel; ni siquiera lo son ni la riqueza ni el poder. Y es insensato anteponer la gente a un amigo noble.

1191-1192: (Electra) Si Menelao actúa contra ti, contra éste o contra mí, –ya que la amistad nos confunde en una misma realidad...

1244-1245: (Pílades) Somos tres amigos ante una única y misma prueba, un solo veredicto: deberemos o vivir juntos o morir juntos.

Casi, sin comentarios, para no estropear las palabras del poeta. Tan sólo acordarnos, cuando Orestes, verso 722, se queja de haber sido traicionado, acordarnos -digo- del viejo poeta Arquíloco:

Me traicionó él, que era mi amigo.

La sororidad (fraternidad)

En realidad este tema está imbricado con el anterior, ya que la relación entre los dos hermanos está entreverada con, y a veces equiparada y superada por, la amistad de ambos con Pílades. No obstante, creemos que merece la pena recoger algunos ejemplos de la especial y estrechísima relación que mantienen Electra y Orestes.

Versos: 221-222 (Electra) No me pesa cuidar con mano de hermana el cuerpo de mi hermano.

305-306: (Orestes) En ti tengo mi único sostén; pues de los demás, como tú misma ves, estoy abandonado.

1045-1046: (Electra) Queridísimo hermano, dueño del nombre más dulce y deseado para tu hermana, y una misma alma con ella.

1049-1051: (Orestes) ¡Oh cuerpo de mi hermana, querido achuchón mío! ¡Esto es lo único que tenemos, en vez de hijos y de lecho matrimonial, únicos afectos que nos quedan en nuestra doble desgracia!

El nombre como esencia de la realidad

En este apartado hemos querido encontrar un aspecto más intelectual que afectivo, casi una auténtica reflexión filosófica de nuestro autor. El nombre de una persona o de una divinidad no tiene sólo un valor identificativo. ¿Cómo

no va a saber Electra que su hermano Orestes se llama Orestes? El nombre es algo esencial, consustancial, algo que permanece en uno aun cuando haya muerto. Podríamos recordar ahora aquel pasaje tan antiguo de la *Odisea* en que el héroe Ulises, a quien Polifemo pregunta cuál es su nombre y cómo se llama, astuto le contesta: «Mi nombre es Nadie», temeroso sin duda de que quien da a conocer su nombre a un adversario es como si se entregara a él en cuerpo y alma y quedara a su completa disposición. De otro lado, por lo que se refiere a la relación entre dioses y hombres, el nombre de la divinidad tiene unas connotaciones mágicas, de ahí que a veces no debemos nombrar a ciertos dioses o diosas por respeto o por temor.

Versos: 37-38: (Electra) Siento pudor de mencionar a las diosas Euménides.
390: (Orestes) Mi cuerpo es ido. Sólo mi nombre no me ha abandonado.
408-410: (Orestes, Menelao, Orestes) –Creí ver tres doncellas parecidas a la noche.
–Bien sé a quienes te refieres, pero no quiero ni nombrarlas.
–Deben de ser muy venerables, pues tanto te cuidas de nombrarlas.

Saber es sufrir

Al conocimiento se llega por el dolor, y sólo a través del dolor es como adquiere el héroe del teatro (ya en Sófocles, desde luego) conciencia de su realidad y existencia en el mundo. Siendo, pues, un pensamiento esencialmente dramático, encontramos que en el *Orestes* euripideo se retoma no como simple experiencia vital, sino como nueva invitación al auditorio.

Versos: 395-396: (Menelao y Orestes)
–¿Qué mal sufres? ¿Qué enfermedad te consume?
–La conciencia de saber que he cometido algo horrible.
716: (Menelao) ¡De sabios es propio poder esclavizar al azar!

Estos dos pasajes recogen un doble pensamiento acerca del saber y el sufrir, muy en la línea introspectiva del teatro euripideo. Por una parte, la enfermedad de Orestes es el sufrimiento psicológico que procede de su conciencia de haber cometido el matricidio, y en definitiva su locura no es un dolor físico sino moral, psicológico. En el segundo verso es el propio Menelao quien parece haber encontrado un nuevo motivo para que el espectador reflexione. El azar (la *túche)* es un poder supremo contra el que ni hombres ni dioses pueden precaverse *(anágke oute theoí máchontai).* Contra esta convicción tan enraizada en la conciencia de los atenienses, Eurípides les invita a pensar que la verdadera liberación del hombre sabio sólo se alcanzará si es capaz de esclavizar al azar.

En resumen, Eurípides ha dado acogida en sus obras a la expresión de sentimientos anímicos hasta entonces vetados en el teatro, ha incorporado al escenario nuevas ideas recién alumbradas (así, su crítica a lo dioses y a la religión tradicional ha hecho surgir dudas en el espectador, pero también sus *Bacantes* despiertan una nueva religiosidad); de otra parte, cuando fustiga o pone en revisión ciertas convenciones de la sociedad de su tiempo lo hace desde el profundo análisis de lo que son las pasiones humanas, al tiempo que contribuye a fomentar el debate sobre conceptos tan positivos como los de la concordia y el panhelenismo. Por todo ello, creemos que Eurípides ha modernizado recursos literarios y ha renovado en buena medida la tragedia, todo lo cual le ha convertido no sólo en el filósofo de la escena sino en un adelantado de su

tiempo y que ha contribuido a plantear ciertos debates teóricos sin dejar de ser por ello un genial autor de teatro.

Lecturas complementarias

EURÍPIDES, *Alcestis, Medea, Hipólito*, traducción de A. Guzmán Guerra, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
— *Andrómaca, Heracles Loco, Las Bacantes*, traducción de F. Rodríguez Adrados, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
— *Ifigenia en Aulide, Electra, Orestes*, traducción de Luis M. Macía, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
— *Las Troyanas*, traducción de R. Irigoyen, Madrid, Alianza Editorial, 2002.

ARROWSMITH, W. (1968), «Euripides theater of ideas», en E. Segal (1968).
BENEDETTO, V. di (1971), *Euripide: Teatro e Società*, Turín.
BURIAN, P. (ed.) (1985), *Directions in Euripidean Criticism*, Durham.
CONACHER, D. (1998), *Euripides and the Sophists: some dramatic treatments of philosophical ideas*, Londres, Duckworth.
DODDS, E. (1973), «Euripides the Irrationalist», en *The Ancient Concept of Progress and other Essays*, Oxford, pp. 78-91.
GUZMÁN GUERRA, A. (2000), *Eurípides: Electra, Orestes*, Madrid, CSIC.
IRWIN, T. (1983), «Euripides and Socrates», *Classical Philology*, 78, pp. 183-197.
KITTO, H. (1961), *Greek Tragedy: A literary study*, Londres.
LEFKOWITZ, M. (1989), «"Impiety" and "Atheism" in Euripides "dramas"», *Classical Quarterly*, 39, pp. 70-82.
MCDERMOTT, E. (1991), «Double meaning and mythic novelty in Euripides "plays"», *Transactions American Philological Association*, 121, pp. 123-132.
MICHELINI, A. N. (1987), *Euripides and the Tragic Tradition*, Wisconsin.

REVERDIN, O., y RIVIER, A. (eds.) (1960), *Euripide,* Entretiens sur l'antiquité classique, 6, Ginebra, Fondation Hardt.

ROMILLY, J. de (1986), *La modernité d'Euripide,* París.

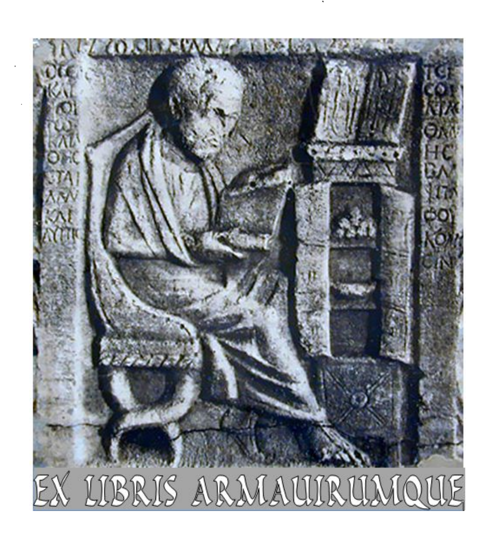
SCHWINGE, E. R. (ed.) (1968), *Euripides,* Darmstadt, Wege der Forschung.

SEGAL, E. (ed.) (1968), *Euripides: a Collection of Critical Essays,* Englewood Cliffs.

— (1983), «Euripides: poet of paradox», en E. Segal (1983), *Oxford Readings in Greek Tragedy,* Oxford.

TAPLIN, O. (1983), «Tragedy and Trugedy», *Classical Quarterly,* 33, pp. 331-334.

WINNINGTON-INGRAM, R. (1969), «Euripides: *poietés sophós*», *Arethusa,* 2, pp. 127-142.



7. La comedia de Aristófanes: utopía y realidad

Al igual que la tragedia, la comedia fue una manifestación artística vinculada a la vida de Atenas, de la polis, en especial con ocasión de las llamadas Dionisias Urbanas y de las fiestas Leneas. Ambos géneros literarios, como ya hemos visto, se celebraban en el mismo contexto teatral y estaban destinadas básicamente al mismo público. La comedia refleja la sociedad de su tiempo, pero de manera distorsionada, en tanto que combina a partes casi iguales la fantasía y la realidad; en definitiva, es una literatura de evasión en la que el protagonista, hastiado frecuentemente de la cotidianeidad de la vida en Atenas busca nuevos espacios, a veces utópicos, donde imagina que podrá realizar sus sueños. Otras veces la comedia rezuma un cierto desencanto y un punto de nostalgia, cuando su protagonista toma conciencia de que no es posible cambiar la realidad y se refugia en el escapismo y la liberación que sólo encuentra en su imaginación desbordada. El primer concurso de comedias tuvo lugar en Atenas en el año 486 a.C., abriéndose así la etapa de lo que conocemos como Comedia Antigua. A partir de entonces, cada año se representa-

ban cinco comedias en cada festividad, aunque durante la Guerra del Peloponeso (431-404) se redujeron a tres por razones económicas.

Aunque no conocemos con exactitud el origen del género cómico, según Aristóteles *(Poética,* 1449a-b) la comedia arranca de ciertos grupos de cantantes de canciones fálicas, cuyos cabecillas intercambiaban denuestos e insultos con los espectadores mientras bailaban y gesticulaban con sus descomunales falos durante la celebración de las Dionisias atenienses; de ahí la pretendida etimología de *kome* («aldea») como base de la palabra comedia («canto de aldeanos») o bien a partir del término *komos* («comparsa», «chirigota»). Por otra parte, se habla de ciertas influencias del drama siciliano con precedentes en determinadas celebraciones de la ciudad griega de Mégara. En cualquier caso, solemos distinguir las tres etapas siguientes: la Comedia Antigua, representada para nosotros exclusivamente por Aristófanes, la Comedia Media, y la Comedia Nueva de Menandro, aunque lógicamente esta división no deje de tener algo de artificial.

Al igual que hicimos al hablar de la tragedia, glosaremos brevemente la estructura formal de una comedia estándar. Se trata de dos géneros literarios muy próximos y de arquitectura muy similar. Una comedia suele iniciarse con una serie de versos, el *prólogo,* cuya función suele ser la de introducir el argumento de la obra y predisponer al público ante la representación, al tiempo que se le anticipa cuál va a ser el plan de actuación del protagonista y algunos otros detalles. El prólogo corre a cargo de un actor que recita una tirada de trímetros yámbicos. Se ha hecho notar que en la comedia el prólogo ocupa mayor extensión que en la tragedia, algo perfectamente normal si tenemos en cuenta que en la comedia el argumento es más novedoso y

resulta menos conocido por parte de los espectadores. He aquí parte del prólogo de la comedia *Lisístrata* (vv. 1-50):

LISÍSTRATA. Si las hubieras invitado a una fiesta de Baco, a una gruta de Pan, o al promontorio Colíade, al templo de la Genetílide, no se podría siquiera pasar por culpa de sus tambores. Pero, así, ahora todavía no se ha presentado ninguna mujer. *(Sale Cleonice de su casa.)* Bueno, aquí sale mi vecina. ¡Hola, Cleonice!

CLEONICE. Hola, tú también, Lisístrata. ¿Por qué estás preocupada? No pongas esa cara, hija mía, que no te cuadra arquear las cejas.

LISÍSTRATA. Cleonice, estoy en ascuas y muy afligida por nosotras las mujeres, porque entre los hombres tenemos fama de ser malísimas...

CLEONICE. Es que lo somos, por Zeus.

LISÍSTRATA. ... y cuando se les ha dicho que se reúnan aquí para deliberar sobre un asunto nada trivial se quedan dormidas y no vienen.

CLEONICE. Ya vendrán, querida. Difícil resulta para las mujeres salir de casa: una anduvo ocupada con el marido; otra tenía que despertar al criado; otra tenía que acostar al niño; otra lavarlo; otra darle de comer.

LISÍSTRATA. Pero es que había para ellas otras cosas más importantes que éstas.

CLEONICE. ¿De qué se trata, querida Lisístrata, el asunto por el que nos convocas a nosotras las mujeres? ¿En qué consiste, de qué tamaño es?

LISÍSTRATA. Grande.

CLEONICE. ¿Es también grueso?

LISÍSTRATA. Sí, por Zeus, muy grueso.

CLEONICE. Entonces, ¿cómo es que no hemos venido?

LISÍSTRATA. No es eso que piensas: si no, ya habríamos reunido a todas rápidamente. Se trata de un asunto que yo he estudiado y al que he dado vueltas y más vueltas en muchas noches en blanco.

CLEONICE. Seguro que es delicado eso a lo que has dado vueltas y vueltas.

LISÍSTRATA. Sí, tan delicado que la salvación de Grecia entera estriba en las mujeres.

CLEONICE. ¿En las mujeres? Pues sí que tiene pocas agarraderas...

LISÍSTRATA. Si se reúnen aquí las mujeres, las de los beocios, las de los peloponesios y nosotras, salvaremos todas juntas a Grecia.

CLEONICE. Y ¿qué plan sensato o inteligente podrían realizar las mujeres si lo nuestro es permanecer sentadas, bien pintaditas, luciendo la túnica azafranada y adornadas con el vestido recto, y con las zapatillas de moda?...

Acto seguido se produce la entrada del coro *(párodo)*, que suele hacer su aparición a toda prisa y con urgencias. Este grupo coral está formado por veinticuatro miembros, vistosamente ataviados, que vienen cantando y bailando. No es raro que el coro (que en ocasiones, como en *Lisístrata* adopta la forma de dos semicoros: uno de hombres y el otro de mujeres) tome partido de inmediato por lo que se ha anticipado en el prólogo. A veces reacciona ante el plan que se acaba de anunciar y se muestra decidido a impedirlo; otras veces en cambio los miembros del coro se suman desde el principio a las estrategias que el héroe o la heroína cómica pretenden llevar a cabo. En ocasiones la intervención del coro incorpora un *agón* («enfrentamiento») en el que se presentan dos adversarios que defienden argumentos contrarios, normalmente en tetrámetros trocaicos (— ∪ — ∪), siendo el argumento perdedor el que inicia el debate. Temas predilectos de estas escenas de agón son los enfrentamientos entre el antiguo y el nuevo sistema educativo, la lucha de sexos, el belicismo frente al pacifismo, etc. Sigue la *parábasis*, en la que

los miembros del coro son los únicos que quedan a la vista del espectador ya que los personajes acaban de abandonar el escenario. El jefe del coro *(corifeo)* se dirige al público introduciendo un motivo ajeno al desarrollo de la obra que se está representando. Durante esta intervención del coro el propio autor solicita el aplauso del público para cuando concluya la obra (por ejemplo, en *Las Aves*, donde el poeta increpa a los miembros del jurado a fin de que su veredicto le sea favorable), se critica la actuación política concreta de algún personaje público presente en el teatro, como el Cleón, como el Sócrates en *Las Nubes* o Eurípides en *Las Tesmoforias*, se hace la burla de los tribunales de justicia, se ríen del afeminamiento de Clístenes, o del pertinaz estreñimiento de Antístenes, o de las matutinas legañas de Agirrio, etc. En este momento, más que en ningún otro, el autor cómico hace uso de una franqueza y de una libertad de expresión *(parresía)* sin límites. De las obras conservadas, no obstante, hay tres piezas que carecen de parábasis, concretamente *Lisístrata, Asamblea* y *Pluto*, carencia que ha querido interpretarse como un rasgo característico de la transición a la Comedia Media y Nueva. Prosigue la obra con los *episodios* o escenas típicas en las que los distintos personajes van contribuyendo al desarrollo de la trama y sus peripecias. Al igual que sucedía con la tragedia, la comedia se clausura con un canto final del coro, el *éxodo*, ahora de carácter festivo y jovial en el que se ensalza el éxito del héroe cómico y su triunfo. Esta escena de alegría final incorpora en ocasiones la celebración de una boda, una fiesta simbólica, etc.

A fin de ejemplificar mínimamente el concepto de libertad de expresión o parresía traeremos a colación un par de pasajes de la comedia *La Paz*, versos 42-48 y 642-656:

Puede que ahora alguien entre el público –algún jovencito que se crea muy agudo– diga: «¿Qué significa esto? ¿A cuento de qué viene este escarabajo?», y su vecino de asiento, un hombre maduro de Jonia, le dirá: «Me imagino que es una alusión a Cleón el modo en que ése se zampa la mierda». *(Hace gestos de ir a orinar.)* Un momento, que voy a darle de beber al escarabajo.

La ciudad, lívida y asentada en el miedo, iba comiéndose cada vez con más gusto todas las mentiras que se le ofrecían. Y aquellos otros, los extranjeros, que veían los golpes que se les daban, tapaban con oro la boca de los calumniadores, lo que enriquecía a aquéllos mientras vosotros no os dabais cuenta de que la Hélade se iba quedando vacía. Y el autor de todo eso era un curtidor de cuero... *(Cleón.)*

TRIGEO. ¡Deténte, señor Hermes, deténte, no lo digas! Deja estar a ese individuo donde está, bajo tierra, que ese hombre ya no es de los nuestros, sino tuyo. Cuanto digas de él, incluso si en vida fue un canalla, un embaucador y un sicofanta, un liante y un enredador, son todo críticas que haces a uno de los tuyos.

La *vis comica* o la comicidad de Aristófanes

Ateniense nacido aproximadamente el 445 a.C., Aristófanes es el máximo y casi único representante de la llamada Comedia Antigua. Se nos han conservado once de sus obras, aunque conocemos además una treintena de títulos y algunos fragmentos. Atenas continúa de lleno en la Guerra del Peloponeso, aunque el ambiente se va cargando cada vez más de pesimismo sobre el resultado de tan funesto conflicto; aparece la preocupación por una posible derrota ateniense y en todo caso la ciudad comienza a entrever su declive en lo político, en lo económico y, en con-

secuencia, en lo cultural. En este contexto político es en el que quizá debamos enjuiciar la ideología política de Aristófanes. Ya hemos hablado algo del pacifismo que rezuman algunas de sus comedias, y en tal sentido nadie puede dudar del antibelicismo de nuestro autor. Otra cosa distinta es la de si hemos de calificarlo de convencido demócrata o de perfil más conservador. Desde luego, es cierto que Aristófanes se enfrenta abiertamente a los demagogos, partidarios de la guerra, por ejemplo a Cleón o a Hipérbolo, pero como bien afirma Luis Gil,

> sus críticas no atañen nunca a las instituciones de la democracia en cuanto tales, sino a las personas que las representan.

Equivale ello más o menos a decir que nuestro cómico no se muestra proclive a pedir un cambio de régimen político, sino más bien a que el pueblo tenga la lucidez de elegir a otros políticos distintos de los que a la sazón gobernaban Atenas. En tal sentido, pues, no sería justo de tildarlo de oligarca, a pesar de que muestre serias reservas sobre los políticos encargados de gestionar la *res publica*. Y algo parecido cabría afirmar acerca de sus creencias religiosas. En sus comedias abunda la crítica abierta o velada a multitud de dioses y la ironía sobre el papel de los oráculos y los adivinos, de modo que no cabe reconocer en Aristófanes la fe tradicional de su contemporáneo Sófocles ni mucho menos la de Esquilo. Para él, como para Eurípides, la antigua religión se encuentra desfasada, a pesar de que no hallemos en sus obras una sola crítica a los dos o tres pilares básicos de la religiosidad popular de sus conciudadanos: el respeto y la veneración a la diosa protectora de la ciudad, Atenea, la simpatía por el héroe Teseo, el gran héroe ateniense, o por los misterios de la vecina ciudad de Eleusis. En resumen, parece como si Aristófanes no hubiera queri-

do o podido romper los lazos que unen al poeta cómico con las creencias que aún permanecían más enraizadas en buena parte del pueblo que acudía a sus representaciones, público que además era el que podía concederle o no el aplauso a su obra.

Otro aspecto que no hemos de marginar es el papel que corresponde a las mujeres en las comedias aristofánicas. Tradicionalmente marginadas y preteridas en la antigua sociedad ateniense, las mujeres gozan en la obra de nuestro cómico de un papel muy destacado, aunque en ocasiones nuestro autor no se vea libre por completo de una cierta misoginia. Es verdad, por ejemplo, que en *Las Tesmoforias* se acusa a las mujeres de ser adúlteras, celestinas, charlatanas o borrachas, pero no podemos olvidar la presencia de mujeres de carácter e inteligencia como Lisístrata o Praxágora. En cierto sentido ocurre con Aristófanes algo parecido a lo que sucedía con Eurípides, otro misógino que, no obstante, hizo subir al escenario a mujeres de enorme talla y fuertes convicciones, cual es el caso de Medea, Fedra, etc.

En cuanto al argumento, la comedia suele tratar temas nada heroicos ni épicos, sino escenas de la vida cotidiana en las que el protagonista actúa como un «antihéroe» que busca –y consigue– su objetivo mediante la combinación de la astucia, la fantasía, la ironía, la parodia y la socarronería. A diferencia de lo que sucede en el caso del autor de tragedias, que bebe del rico caudal de los mitos épicos para sus argumentos, el poeta cómico debe inventarse *ex nihilo* el argumento de sus obras, aunque bien es verdad que encuentra un rico filón temático en la propia sociedad de sus días. Ahora bien, el cómico extrae de las situaciones cotidianas una realidad que debe ser descodificada en clave utópica. Si los tribunales de justicia son un desastre en la realidad, Aristófanes buscará la manera de ridiculizar-

los para hacer ver al público lo absurdo de algunos excesos de dicha institución; y si en la realidad resulta imposible acabar con la guerra y firmar un tratado de paz con los espartanos, un héroe cómico como el Diceópolis de *Los Acarnienses* habrá de ingeniárselas para conseguir un armisticio que alcance a él y a los suyos; y si la vida se está haciendo insoportable en Atenas por la mala gestión de los políticos, los protagonistas de las *Aves* inventarán la existencia de una nueva y utópica ciudad anclada en el mismo cielo.

Ahora bien, ¿mediante qué estrategias consigue el poeta cómico provocar la risa de su auditorio? En primer lugar, recurriendo a la sorpresa de lo inesperado. Ante una situación de descontento dada, Aristófanes nos presenta al protagonista de sus obras con una idea genial o una salida ingeniosa, aunque pueda parecer absurda. Y a ciencia cierta que este entusiasta personaje logrará poner en práctica su idea por muy descabellada y lunática que pueda parecer al principio. Casi siempre el protagonista de la obra, el antihéroe, logra éxito en su empresa, sorprendiendo al espectador por la ingeniosidad de sus ocurrencias. El héroe cómico no conoce freno para su lengua; zahiere, ataca o insulta, llegado el caso, con las mayores obscenidades y procacidades que podamos imaginar. Juegos de palabras, expresiones de doble sentido, chistes más o menos burdos y escatológicos (difícilmente traducibles en ocasiones) forman parte de la artillería lingüística y verbal de uno u otro contendiente. Aristófanes se nos muestra como consumado maestro en la creación de nuevas palabras y en la invención de largos y sonoros términos cuya pronunciación provocan de por sí la risa del espectador. En ocasiones fabrica palabras onomatopéyicas o figura pronunciaciones *y acentos dialectales; otras veces,* como en *Las Aves,* es capaz de hacer cantar a cada miembro del coro de aves

en un tono y registro de lengua distinto en imitación del diverso canto de cada ave. Otras veces inventa nombres parlantes para algunos de sus protagonistas (Lisístrata es «licenciaejércitos», Praxágora «manipuladoradeasambleas», etc.). No puede faltar el recurso a la paradoja en cuanto manifestación de lo contradictorio o lo absurdo. En la comedia *Las Nubes* el viejo Estrepsíades no duda en declararse dispuesto a pagar a Sócrates cualquier suma de dinero con tal de que éste le enseñe los recursos retóricos que le permitirán no volver a pagar a sus acreedores. También encontraremos permanentemente la parodia como instrumento de ridiculizar cómicamente una situación seria. Aristófanes imita de manera burlesca no sólo a determinados personajes (el demagogo, el general) sino ciertas costumbres y comportamientos sociales (la afición por acudir a los tribunales, la marginación de la mujer, el belicismo, etc.) con la intención de poner en evidencia dichas lacras de la sociedad ateniense. Desde luego, tampoco falta la parodia literaria, como en *Las Ranas*, donde ridiculiza el arte nuevo de componer tragedias por parte de Eurípides.

El catálogo y los argumentos sinópticamente abreviados de las once comedias conservadas (del total de cuarenta y cuatro piezas que compuso) son los siguientes:

1. *Acarnienses*. Fue puesta en escena el año 425 durante las fiestas Leneas, cuando ya se llevan seis años de guerra y los atenienses han sufrido sus estragos y la peste que asoló la ciudad. Un campesino de Acarnas, pequeña aldea cercana a Atenas, llamado Diceópolis, logra una paz a título personal para sí y su familia, y se enfrenta al coro que desea continuar castigando a los espartanos, que acababan de devastar sus campos. Se trata de un evidente alegato a favor de la deseada paz.

2. *Caballeros.* Ataque contra el demagogo Cleón, que había sido elegido estratego el 426. Esta pieza obtuvo el primer premio del concurso y fue la primera que Aristófanes presentó bajo su propio nombre. Se trata de una obra en cierto sentido alegórica en la que los generales Demóstenes y Nicias (personajes reales e históricos) son amenazados por un paflagonio (Cleón, el demagogo). Aparece un personaje popular, el salchichero, a quien el coro de Caballeros le promete su apoyo para conseguir el control del gobierno. Obviamente, el salchichero consigue sus objetivos y entonces se descubre que se llama Agorácrito, «el elegido por la Asamblea popular».

3. *Las Nubes.* En realidad Aristófanes presentó dos veces esta misma obra a concurso. La primera vez sólo logró el tercer puesto, es decir, el último, por lo que la retocó e intentó volverla a presentar, cosa que no logró. La versión que conservamos es esta segunda. Estrepsíades, un campesino ateniense, se ha arruinado por las veleidades de su mujer y la afición a los caballos de su hijo Fidípides. Pero el viejo ha oído hablar de que un sofista, Sócrates, es capaz de instruir a cualquiera hasta el punto de convertirlo en un hábil sofista que puede embaucar a sus acreedores. Envía a su hijo a la escuela de Sócrates, aunque en mala hora, ya que el joven aprende allí no sólo que hay que maltratar a su padre sino que encima es capaz de demostrar que con ello tiene razón. Naturalmente, el viejo Estrepsíades se desespera, y arrepentido prende fuego a la escuela donde enseña Sócrates. La obra hace a Sócrates el representante de los sofistas que corrompían a la juventud, a pesar de que no se *ajuste en este sentido* a la verdadera profesión del Sócrates que conocemos por Platón y por Jenofonte.

4. *Las Avispas.* Es una sátira del afán pleiteante de los atenienses. Filocleón («partidario de Cleón») es el prota-

gonista, amante de acudir al tribunal a fin de lograr el salario diario de dos o tres óbolos, y a él se enfrenta su hijo Bdelicleón («el que odia a Cleón»). Ambos discuten cada cual con su argumento. El padre defiende que es lícito y bueno ejercer el poder irresponsablemente, ya que ello aporta pingües beneficios; el hijo, en cambio, sostiene que en realidad los jurados populares son un engaño, ya que están manipulados por los políticos. El coro de avispas simboliza el gusto por aguijonear al contrincante en el tribunal.

5. *La Paz.* Atenas acababa de firmar con Esparta la ansiada paz. Trigeo, dueño de una viña, sube al cielo en un escarabajo e interroga a Zeus sobre la Guerra. La Guerra ha encerrado a la Paz, pero Trigeo consigue liberarla y la reintegra a la tierra. Es una de las más hermosas comedias antibelicistas de Aristófanes, y concluye con una escena de regocijo final por la consecución de la paz.

6. *Las Aves.* Bella comedia de evasión y espectacular colorido, del año 414, en la que dos atenienses fundan una ciudad tranquila y en paz, convertidos ellos mismos en aves. Esta nueva ciudad consigue el mando universal, después de negociar con Zeus. Pura utopía y hermosa creación artística.

7. *Lisístrata.* Del año 411. Atenas ha sufrido la derrota de Sicilia. Son los años del gobierno oligárquico de los Treinta Tiranos. Las mujeres de toda Grecia, a instancias de Lisístrata, abandonan a sus maridos y prometen que no volverán a tener relaciones sexuales con ellos hasta que hayan firmado la paz Atenas y Esparta y sus correspondientes aliados. Al final, atenienses y espartanos pactan y acuden a la Acrópolis a celebrarlo.

8. *Tesmoforias.* Las mujeres organizan una fiesta exclusivamente femenina, y deciden castigar al poeta Eurípides,

que tanto las había maltratado en sus tragedias. Entre las mujeres se ha infiltrado un viejo, disfrazado de mujer, para espiarlas. Pero este hombre, pariente de Eurípides, es descubierto por las mujeres, que sólo accederán a dejarlo en libertad si Eurípides promete no volver a criticarlas en sus obras.

9. *Las Ranas*. Del año 405, esta comedia obtuvo el primer premio en las Leneas. Trata de crítica literaria. La polémica versa sobre si es Esquilo o Eurípides el mejor trágico. Vence la antigua tragedia de Esquilo y su teatro de tono y formas más conservadores.

10. *Asambleístas*. Fue representada tras el final de la guerra, en el 392. Las mujeres, hartas del mal gobierno de sus maridos, deciden en reunión establecer normas de gobierno a su manera, entre ellas la comunidad de bienes. La obra lleva a buen término sus propósitos, ya que su protagonista, Praxágora, es elegida presidenta del nuevo gobierno. La comicidad de esta pieza viene asegurada por la adopción de nuevas normas sociales según las cuales la ley garantizará que tanto jóvenes como viejos, mujeres hermosas o menos bellas deben obtener una misma cuota de relaciones sexuales.

11. *Pluto/Dinero*. Sobre la utopía del reparto de la fortuna. Dinero y Pobreza se reparten de manera justa, el primero a los hombres honrados, la segunda a los malvados. Es la última de las obras conservadas de Aristófanes y de hecho en ella el coro ha perdido casi por completo su papel. Dado que la riqueza y la pobreza están injustamente repartidas, el ateniense Crémilo acude al oráculo de Delfos a preguntar a Apolo si debe educar a su hijo para ser honrado o para ser un sinvergüenza.

Diversos especialistas han podido reconstruir fragmentariamente el argumento de algunas otras comedias de las

que apenas conservamos poco más que el título y unos escasos versos extraídos de citas indirectas o de referencias en el propio cuerpo de las comedias íntegramente conservadas. Del análisis de esta incompleta información, algunos autores han sugerido un ensayo de tipología temática para el conjunto de la producción de nuestro cómico. Así solemos hablar de a) obras de crítica política, como *Los Acarnienses*, *Las Avispas*, *Caballeros* y *La Paz;* b) de crítica social e ideológica: *Las Aves* y *Las Nubes;* c) de crítica literaria, como es el caso de *Las Ranas;* d) de motivos femeninos, *Asambleístas, Tesmoforias* y *Lisístrata,* y e) de transición a la Comedia Media: *Pluto/Dinero.*

Sin duda, en nuestros días Aristófanes –tras siglos de penumbra– ha pasado a convertirse en autor de moda. El mejor indicio de lo que afirmamos no radica tan sólo en el notable número de traducciones que se han producido en España desde 1950, sino en las múltiples y aplaudidas representaciones que cada año se llevan a cabo en festivales de teatro clásico tanto de rango oficial como de compañías aficionadas o de estudiantes. En estos tiempos de tolerancia, de libertad y de casi ausencia de gazmoñería, el mensaje crítico de nuestro cómico y su lenguaje atrevido y carente de tabúes sintoniza muy estrechamente con el lector y el espectador modernos.

Lecturas complementarias

ARISTÓFANES, *Las Nubes, Lisístrata, Dinero,* traducción de E. García Novo, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

— *Las Aves, Las Ranas, Asambleístas,* traducción de J. Martínez García, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

BREMER, J. M., y HANDLEY, E. W. (eds.) (1993), *Aristophane,* Entretiens sur l'antiquité classique 38.

DOBROV, G. W. (ed.) (1997), *The city as comedy,* The University of North Carolina Press.

DOVER, K. J. (1972), *Aristophanic Comedy,* Londres.

GIL, L. (1995), «Introducción» a su traducción de *Aristófanes,* Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, pp. 7-59.

— (1998), «La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo», en J. A. López Férez (ed.), *La comedia griega y su influencia en la literatura española,* Madrid.

HENDERSON, J. (1991), *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy,* Nueva York-Oxford.

HUBBARD, T. (1991), *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis,* Íthaca.

KONSTAN, D. (1995), *Greek Comedy and Ideology,* Nueva York.

— (1997), «The Greek Polis and its Negations: Versions of Utopia in Aristophanes' Birds», en G. W. Dobrov (1997), pp. 3-22.

LASSO DE LA VEGA, J. (1972), «Realidad, idealidad y política en la comedia de Aristófanes», en *Cuadernos de Filología Clásica,* 4, pp. 9-89.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1983), *Fiesta, tragedia y comedia,* Madrid.

RODRÍGUEZ MONESCILLO, E. (1996), *Aristófanes,* Madrid, Alma Mater, CSIC.

ZIMMERMANN, B. (1987), «L'organizzazione interna delle commedie di Aristofane», *Dioniso,* 57, pp. 49-64.

8. Menandro: la nueva comedia de caracteres

La época en que vivió Menandro (342-292 a.C.) es ya claramente distinta de la Atenas de la edad clásica. Tras la derrota ateniense en Egospótamos ante los lacedemonios (404), la vida de la polis inicia un declive irreversible en lo político, lo económico, lo social y lo cultural. Los problemas económicos habían aparecido entre las familias atenienses, y de hecho una obra como *Pluto/Dinero* (justamente la última pieza de las que conservamos de Aristófanes) ya se hacía eco de una cierta obsesión por el dinero y la economía doméstica. Al cabo de muy pocos años la larga sombra del poder de Filipo de Macedonia comienza a proyectarse amenazadora sobre Atenas, donde los ciudadanos se alinean ya en el partido «pacifista» de carácter promacedonio, ya en el partido «nacionalista» que aún seguía soñando con la posibilidad de una Atenas libre de cualquier injerencia extranjera. Pero tras las aplastantes derrotas de Queronea (338) y de Amorgos (332) la independencia política de Atenas quedó definitivamente arruinada, aunque en el seno de su sociedad siguiera vivo el rescoldo de la oposición a Macedonia. La influencia política de la intervención macedonia se dejó sentir directa-

mente, como decimos, en Atenas, donde la sociedad quedó dividida en dos facciones: la nacionalista, acaudillada en lo intelectual por el orador Demóstenes, que se oponía visceralmente a cualquier posible pacto con Filipo y luego Alejandro, y la encabezada por el también orador Isócrates, partidario de una entente con los macedonios dentro de un ambiente panhelénico. Instalada en la ciudad la crisis económica, los campesinos resultan arruinados y se ven obligados (como bien reflejan algunas comedias de Menandro) a buscar mejores expectativas de vida marchándose a lejanas tierras o enrolándose como mercenarios en el ejército de conquista de Alejandro Magno, hijo de Filipo. En este marco de frustración general la tragedia desaparece casi por completo, la organización de los festivales dramáticos se ve colapsada por la supresión del antiguo sistema de liturgias y subvenciones teatrales y sólo la comedia, la Nueva Comedia de Menandro, subsiste como pálido vestigio del antiguo esplendor.

A la muerte de Alejandro (323) Atenas continuó bajo el dominio de los macedonios. El viejo general Antípatro, a quien Alejandro había dejado encargado de los asuntos en la capital macedonia, se trasladó enseguida a Atenas, iniciándose entonces lo que en la historia antigua se conoce como «época helenística». A la muerte de Antípatro (319) se hacen cargo del gobierno de la ciudad Demetrio de Falero (amigo de Aristóteles y de Teofrasto) y Demetrio Poliorcetes, con quienes Atenas recupera parte de su antiguo sistema democrático. Éstos fueron precisamente los años de juventud de Menandro. De su posterior fama contamos ya con el testimonio del erudito Aristófanes de Bizancio quien en su famoso epigrama se admiraba:

¡Oh, vida y oh, Menandro! ¿Quién de los dos imitó al otro?

Una nueva mentalidad: el dios Pan desaloja a Apolo

Tradicionalmente, el género literario que conocemos como Comedia solía dividirse cronológica y temáticamente desde época de los gramáticos alejandrinos en: Comedia Antigua (la representada por Aristófanes), Comedia Media (hasta la muerte de Alejandro Magno en el 323) y la Comedia Nueva (la de Menandro). Es una división, como tantas otras, algo convencional y no goza del aplauso general de los estudiosos, aunque a efectos prácticos quizá convenga mantener dicha estructura. No deja de resultar curioso que apenas hayamos conservado casi nada de la Comedia Media, a pesar de que un autor como Ateneo (336d) nos afirma que tuvo ocasión de leer más de ochocientas comedias de dicha época. Los estudiosos han recuperado hasta un total de 57 autores de Comedia Media, entre los cuales sobresalen los nombres de Alexis, Anasándride, Antífanes y Eubulo. Por su parte, la Comedia Nueva estuvo representada por más de sesenta autores, entre los que destacaron Filemón, Dífilo, Posidipo y Apolodoro de Caristo, aunque hasta nosotros sólo haya llegado una ínfima parte de la obra del más famoso de todos, Menandro.

Representante, pues, de la Comedia Nueva, Menandro estuvo familiarmente emparentado con Teofrasto, el discípulo de Aristóteles, y frecuentó la amistad del filósofo Epicuro. A pesar de haber vivido Menandro en una época de extraordinarias y repetidas convulsiones políticas, como hemos dicho, durante el gobierno de los dos Demetrios (el de Falero y el Poliorcetes) no tenemos constancia de que interviniera directamente en la vida de su ciudad, y de hecho en su teatro tampoco aparece la política como tema que haya atraído su atención. En este sentido también la

comedia de Menandro queda muy lejos de la comedia política de su antecesor Aristófanes. Además de por esta ausencia y desinterés por los temas políticos, la nueva comedia de Menandro se caracteriza por algunos otros rasgos singulares. El coro de la antigua comedia aristofánica desaparece casi por completo (de hecho ya en la última obra de Aristófanes, *Pluto,* apenas tiene presencia), y por otra parte el registro lingüístico que se utiliza ahora es mucho menos elevado y poético que el de la antigua comedia, adaptándose así al habla cotidiana y familiar de sus propios personajes. Por lo que respecta a la trama de las obras, se dan algunos elementos recurrentes. Así, los personajes suelen pertenecer a dos familias distintas, normalmente una de ellas de pobres campesinos y la otra de ricos hacendados o comerciantes que han hecho fortuna en ciudades lejanas. Como es lógico, el hijo de familia pobre ha de trabajar duramente en el campo y en cambio el niño de familia bien suele ser un vago redomado que dedica el día y buena parte de las noches a la diversión. En el caso de las hijas, suelen aparecer casi siempre en la casa familiar esperando el momento en que su padre pueda asignarle una suculenta dote con la que atraer a un futuro marido. En cuanto al mundo de los sirvientes o esclavos, la comedia de Menandro presenta una gran variedad de caracteres; en el caso de esclavos varones, acompañan al señor de la casa o son los que con sus tretas, intrigas y enredos auxilian al hijo del amo en la ejecución de sus calaveradas; por su parte, las sirvientas o esclavas participan paralelamente de las intrigas propias del gineceo que vive puertas adentro. Abunda igualmente el caso de la joven que fue abandonada de niña y que tras múltiples peripecias y avatares (a veces es raptada y vendida como esclava en un país remoto) recupera su antigua y verdadera identidad tras un trucu-

lento proceso de reconocimiento. Como vemos, la trama y argumentos de las obras giran en torno a la vida privada y las múltiples peripecias y enredos familiares de su época, y los personajes prototípicos son en gran medida convencionales: el soldado fanfarrón, típico ejemplo de arrogancia que termina siendo objeto de burla; el viejo arisco, misántropo y antisocial, normalmente avaro; el esclavo astuto de extraordinario ingenio; la alcahueta intrigante e interesada, etc., tan gratos luego para la comedia latina de Plauto y de Terencio. Por otra parte, estos personajes aparecen identificados además de por su indumentaria por una máscara que ayuda a su mejor caracterización. Finalmente, también es una característica de la Comedia Nueva el hecho de que la acción se desarrolla en cinco actos con una escasísima intervención del coro.

Autor prolífico, la obra de Menandro se nos había perdido en buena medida, aunque las favorables condiciones climatológicas de los arenales de Oriente Próximo y de Egipto nos han devuelto algunos fragmentos papiráceos de extensión variable que contienen partes de *El Escudo, El Arbitraje, La Trasquilada, La Samia,* etc. Fue el arqueólogo y filólogo francés Gustave Lefebvre quien en 1905 encontró en una vasija un manuscrito con el texto casi íntegro de las anteriores piezas. Desde entonces dicho texto se conoce con el nombre de «Códice de El Cairo». Del total aproximado de unos cincuenta papiros que contienen posibles textos de Menandro, una veintena se hallaron en la ciudad egipcia de Oxirrinco a partir de 1896 y siguen editándose hasta nuestros días. Con todo, el hallazgo más notable lo supuso el llamado «Papiro Bodmer» (nombre del banquero suizo –Martin Bodmer– que adquirió el documento), que nos ha reintegrado virtualmente

completa una de sus obras, *El Misántropo* -también conocida bajo el título original griego de *El Díscolo*-, obra con la que Menandro obtuvo el primer premio en los certámenes del año 316. Parece que el papiro puede fecharse en torno al siglo III d.C., y fue editado por primera vez en el año 1969. *El Misántropo* trata de la parodia de un viejo gruñón y cascarrabias, que acabará no obstante con un final feliz de integración social y familiar del viejo misántropo Cnemón. En esencia, la trama es la siguiente: el viejo Cnemón vive con una hija suya en una casa de campo a las afueras de Atenas, y en casa vecina pero independiente viven su mujer y un hijo del viejo, Gorgias. Por otra parte, el joven Sóstrato, un rico hacendado, está enamorado de la hija de Cnemón y decide ir a ver a su amada acompañado de su esclavo, Pirrias. El huraño Cnemón la emprende a pedradas con el esclavo, con lo que de momento Sóstrato ve imposible entrevistarse con su pretendida. Comienzan múltiples peripecias, entre ellas la nada insignificante de que el viejo Cnemón se cae a un pozo donde está a punto de morir. Al ser rescatado por Gorgias, el viejo cambia su conducta al comprobar que no todo el mundo es mala persona. Al final el joven Sóstrato y su amada se casan y la obra concluye con una escena de celebración final. Aprovecharemos esta mínima referencia a *El Misántropo* para presentarlo como contrapunto, pero también como eco, del personaje Admeto, el «perfecto anfitrión» de la *Alcestis* de Eurípides. Otros paralelismos y posibles influencias del teatro de Eurípides en Menandro pueden rastrearse en obras como *Helena* (con su talante revisionista del antiguo mito) o el *Ión*, con sus múltiples peripecias al estilo de la comedia.

A continuación vamos a presentar el catálogo (por orden alfabético castellano, aunque con su correspondiente título griego) de las obras fragmentarias de nuestro autor.

Epitrépontes (El Arbitraje)

Conservamos aproximadamente la mitad de esta obra. Relata la historia de Pánfila y Carisio, junto a quienes aparecen otros personajes típicos: el esclavo, la hetera, la citarista Habrótono, un cocinero, etc. Durante un viaje que le ha llevado a ausentarse algún tiempo de casa, Carisio se entera de que su mujer, Pánfila, ha tenido un hijo con otro hombre, criatura que la madre ha entregado a una nodriza para que se deshaga de él. Al final se descubrirá (gracias a un anillo que llevaba la criatura) que el niño es hijo de Carisio, quien había violado a Pánfila durante una fiesta sin que ninguno de los dos padres se acordaran del incidente. Las lagunas del texto no permiten muchos más detalles. El título de la obra corresponde a la discusión que entablan dos esclavos, Daos y Sirisco, acerca de quién de los dos debe quedarse con una bolsa que contiene algunos objetos personales del niño, entre ellos el anillo que permitirá la identificación final. Es posible que la obra concluyera con la reconciliación de los dos esposos, Carisio y Pánfila.

Misóumenos (El Detestado)

Los fragmentos conservados hacen muy tentativa e insegura su reconstrucción. Un soldado de nombre Trasónides ronda durante una fría noche la casa donde vive su amada, Cratia. Desesperado, Trasónides quiere suicidarse,

cosa que impide su esclavo, Getas. Al final se produciría el encuentro entre los dos enamorados.

Dis Exapatón (El Doble Engaño)

El argumento de esta obra parece haber influido en la comedia de Plauto *Báquides*, y en parte reconstruimos su trama gracias a la obra plautina. Un joven ateniense, de nombre Sóstrato, acompañado de su esclavo, Siro, ha ido a la ciudad de Éfeso a hacerse cargo de una importante cantidad de dinero que debían a su padre. En Éfeso, Sóstrato se enamora de una hetera, que no obstante se ha fugado con un soldado a Atenas. A su regreso a esta ciudad, Sóstrato localiza a su amada y consigue rescatarla gracias al dinero que traía para su padre del militar que la tiene secuestrada. Para ello debe fingir a su padre que le han robado parte del dinero y que el resto lo ha dejado escondido en Éfeso.

Aspís (El Escudo)

En clave cómica, se plantea un problema de herencias. Una joven heredera *(epiclera)* debe contraer matrimonio con su pariente más cercano a fin de asegurar que el patrimonio familiar no se atomice. El joven Cleóstrato ha marchado a la guerra a hacer fortuna y ha dejado a su hermana bajo la tutela de su tío, Queréstrato. La chica está prometida al también joven Quéreas. Y ahora surge lo imprevisto. Parece que Cleóstrato ha muerto en las campañas militares porque sólo se ha encontrado en el campo de batalla el escudo que llevaba. En consecuencia su hermana pasa a ser la propietaria del rico botín que su herma-

no ganó en las guerras. La nueva situación provoca que el viejo Esmícrines se enamore de (la fortuna de) la chica. Y lo cierto es que la ley le ampara, ya que se trata del pariente más próximo de ella. A continuación se finge la muerte de Queréstrato (que también tiene una hija joven casadera y con dote) con lo que el avaro Esmícrines tendrá que elegir con cuál de sus dos ricas sobrinas casarse. Parece (dado el estado fragmentario de lo conservado) que al final el joven Quéreas consigue casarse con su antigua prometida.

Georgós (El Labrador)

Esta obra pone en escena el conflicto entre dos familias de distinta condición social. Mírrina, una mujer de origen humilde, tiene una hija joven que ha sido violada por su joven vecino, perteneciente a una familia mucho más rica. Pero el padre del joven, que acaba de regresar de un largo viaje, tenía preparada la boda de su hijo con otra chica que es además su hermanastra. El texto está muy deteriorado y sólo de manera conjetural se puede predecir el desenlace, aunque es probable que la obra concluyera, tras no pocas peripecias, con la boda final de los dos jóvenes enamorados.

Samía (La Samia)

La acción transcurre en la ciudad de Atenas, donde son vecinos el acaudalado Démeas y un hombre pobre llamado Nicérato. Démeas está enamorado de una hetera de la ciudad de Samos (de donde el título de la comedia), de nombre Críside. Por su parte, Mosquión es hijo adoptivo de Démeas y deja embarazada durante unas fiestas a Plan-

gón, hija de Nicérato, circunstancia que no se atreve a comunicar a su padre adoptivo. La samia (Críside) se aviene a hacerse pasar por la madre del niño mientras se busca una solución al embrollo. A su vez, Démeas, al enterarse de que supuestamente Críside ha tenido este hijo mientras él estaba de viaje, enfurecido, decide expulsar de su casa tanto a Críside como al niño. Se complica aún más el enredo porque Démeas cree que el padre de la criatura no es otro que su propio hijo adoptivo, Mosquión. Al final se produce el desenlace feliz y se concierta, entre el regocijo general, la boda entre los dos jóvenes, padres de la criatura. Sin duda, es una de las mejores comedias de Menandro, y de hecho el latino Terencio pudo tomarla como modelo para escribir sus *Adelfos.*

Sikyonios (El Sicionio)

La primera parte de la obra apenas se ha conservado, mientras que la segunda mitad aparece casi íntegra en el *Papiro de la Sorbona.* En los alrededores de Atenas se ha producido el rapto de una joven, Filumena, que ha sido comprada por el jefe de unos mercenarios. Ahora la acción se desarrolla en un escenario totalmente nuevo: en las fiestas que se celebran en Eleusis en honor de la diosa Deméter. El jefe de los mercenarios, de nombre Estratófanes, recibe noticias por parte de uno de sus esclavos de que ha muerto su anciana madre, y que antes de morir ha revelado que Estratófanes no era su hijo y que tampoco es su padre quien hasta entonces había pasado por tal. Estratófanes, por tanto, no es originario de la ciudad de Sición sino que barrunta que sus antepasados son atenienses. De ser así, Estratófanes sí podrá casarse ahora legalmente con la

joven Filumena, ateniense, con quien lleva tiempo conviviendo. Para comprender mejor algunos detalles de esta obra tan truculenta quizá pueda ayudarnos *El cartaginesillo* de Plauto, toda vez que el autor latino se ha inspirado en la obra menandrea.

Con este apresurado catálogo de los argumentos de algunas de las obras de Menandro podemos hacernos una idea aproximada del contenido de su teatro, de los tipos y personajes que en él aparecen, así como de algunos de los recursos literarios que el poeta utiliza para desarrollar sus obras. En general, podemos decir que mientras que la comedia de Aristófanes recurre a argumentos que tienen que ver con la realidad histórica y política de los momentos que vive Atenas en el siglo v, la Comedia Nueva se concentra en temas más genéricos y universales (la amistad, el amor, la inestabilidad de la fortuna humana, el destino, etc.). El nuevo dios Pan ha desalojado definitivamente de la escena al antiguo dios Apolo. El hecho de no haber utilizado el dialecto ático puro, más prestigiado, sino una forma de lengua *koiné* más popular, es una de las principales razones que se aducen a la hora de explicar el porqué se dejaran de copiar su obras ya en época antigua.

Perikeiromene (La Trasquilada)

Conservada parcialmente en el *Papiro de El Cairo*, el argumento versa sobre el incierto destino de dos hermanos gemelos (chico y chica), que han vivido separados y que tras una serie de peripecias están a punto de casarse entre sí. El padre de los niños, Pateco, se ha arruinado y en vista de que no podrá mantener a sus hijos, Glícera y Mosquión, decide exponerlos. Los niños crecen cada uno por su cuenta, la chi-

ca ha sido recogida finalmente por una vieja y el niño fue entregado a una mujer rica de nombre Mírrina. Mosquión se ha hecho rico y se ha prendado de la belleza de Glícera, sin saber por supuesto que es su hermana. Pero Glícera pertenece a un soldado de fortuna, Polemón, quien al enterarse de las relaciones de ésta con Mosquión la castiga y le rapa el pelo (de donde el título de la obra). Al final, el viejo Pateco, mediante la típica escena de anagnórisis, reconoce que los dos jóvenes son sus hijos, y que por tanto son hermanos. *Glícera* y Polemón se reconcilian y se prepara la fiesta para la boda.

Lecturas complementarias

MENANDRO, *Comedias*, traducción de P. Bádenas de la Peña, Madrid, Editorial Gredos, 1986.

HANDLEY, E. W., y HURST, A. (eds.) (1990), *Relire Ménandre. Recherches et rencontres: Publications de la Faculté de Genève*, Ginebra.

HOFMEISTER, T. P. (1997), «Polis and Oikoumenê in Menander», en G. W. Dobrov (1997), pp. 289-342.

HUNTER, R. L. (1985), *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge.

NESSELRATH, H. G. (1997), «The Polis of Athens in Middle Comedy», en G. W. Dobrov (1997), pp. 271-288.

TURNER, E. G. (1970) (ed.), *Ménandre*, Entretiens de la Fondation Hardt, 16, Ginebra.

WALTON, J. M., y ARNOTT, P. D. (1996), *Menander and the Making of Comedy*, Westport, Connecticut.

WEBSTER, T. B. L. (1974), *Introduction to Menander*, Manchester.

WILES, D. (1991), *The Masks of Menander: Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge.

9. El drama satírico

Además de la tragedia y la comedia como géneros literarios perfectamente definidos, los festivales dramáticos de la antigua Atenas todavía contaban con la existencia de otro tipo de representación dramática que conocemos con el nombre de drama satírico, compuesto por los mismos autores de las tragedias. De hecho, una vez representadas las tres obras de tragedia la sesión de teatro continuaba con una actuación en clave cómica en la que los integrantes del coro eran unos sátiros (una especie de faunos de rasgos mitad antropomórficos y mitad bestias, frecuentemente representados en la cerámica con cola de caballo y patas de chivo). Dichas criaturas se caracterizan por su comportamiento y ademanes obscenos y lascivos. El tema, pues, de estas piezas denominadas dramas satíricos servía de contrapunto a la seriedad y casi angustia que el espectador experimentaba durante las representaciones de la tragedia. La tensión emocional ahora se relajaba y se concluía la sesión entre risotadas y buen humor. No obstante, el drama satírico solía tener una cierta vinculación con las tres tragedias que le habían precedido en la representa-

ción, si bien desde una óptica distinta que parodiaba el rigor y la seriedad de los héroes trágicos. En cierto sentido, el drama satírico vino a constituir una especie de subgénero de la tragedia, aunque sin la grandeza ni la seriedad de ésta. Ambas son producciones de un mismo autor, se representan en la misma ocasión y a cargo de los mismos actores, y aun en su estructura de obra literaria (prólogo, párodo, episodios, estásimos y éxodo) una y otra son simétricas. Quizá en cuanto a extensión debamos admitir que el drama satírico era algo más breve que las tragedias que le precedían. En suma, una obra de divertimento o distensión *(diachysis)* que ponía broche de oro a la sesión dramática del día, pues como afirmaba Platón *(Filebo,* 50b),

la vida es una mezcla de dolor y de alegría, y al mismo tiempo de lo trágico y lo divertido.

En cuanto a sus orígenes, algunos eruditos alejandrinos atribuyeron a un tal Pratinas de Fliunte (autor también de varias tragedias) la invención del drama satírico en época anterior incluso a la propia tragedia, y de hecho el mismo Horacio en su *Arte Poética* sigue haciéndose eco de estas informaciones. Otros estudiosos, en cambio, postulan para el origen del drama satírico una época más tardía. En cualquier caso, son muy pocas las piezas satíricas que se nos han conservado íntegras. Algunas fuentes antiguas como Diógenes Laercio (2.133) y Pausanias (2.13.6) nos aseguran que el autor de tragedias Esquilo destacó igualmente por su producción de dramas satíricos. Algunos fragmentos papiráceos nos han restituido partes de uno de ellos, el titulado *Los que tiran de la red (Dictiulkoi).* Se trata de recuperar un pesado cofre que va semiflotando sobre las aguas y en cuyo interior se encuentran nada menos que la hermosa Dánae y su pequeño hijo Perseo. Su-

ponemos -porque el texto está muy mutilado- que en ese momento debía de hacer entrada el coro de los sátiros, que al principio se asustaron ante el inesperado contenido del cofre. Al coro de sátiros acompaña el viejo Sileno, padre de tan lascivas criaturas, que se dedica a insinuarse a Dánae. Apenas más que el título es lo que se nos ha conservado de otro drama satírico: *Los Istmiastas*; en él un conjunto de sátiros pretenden huir de su dueño y señor, el dios Dioniso, que les obliga a hacer unos ejercicios de gimnasia por los que estas criaturas sienten poca afición. La tradición también atribuye a Esquilo los dramas satíricos *Glauco marino, Proteo, Glauco de Potnias, Prometeo portador del fuego, La Esfinge* (cuyo nombre nos recuerda a la famosa esfinge aparecida en la ciudad de Tebas) y *Amímone* (una danaide a quien acosa lascivamente Posidón).

Por su parte, de Sófocles conservamos también fragmentos de una pieza satírica titulada *Los rastreadores*, obra que con gran probabilidad haya que fechar en la primera época de producción de este poeta. El tema de dicha obra se refiere al robo de las vacas de Apolo a cargo de su pequeño y travieso hermano el dios Hermes, argumento que conocíamos en detalle gracias al llamado *Himno homérico a Hermes*. Hasta aquí y poco más es lo que nos han restituido los papiros por lo que se refiere a este género del drama satírico. En cambio, desde siempre se nos había conservado por vía de tradición manuscrita una pieza satírica, *El Cíclope*, cuya autoría se otorga casi universalmente a Eurípides y cuyo núcleo argumentativo se encuentra ya en los relatos del propio héroe Ulises de la *Odisea*.

Se discute todavía si es obra de época temprana o tardía de la producción del poeta. La trama se remonta a un famoso pasaje de la *Odisea*, IX. 105-505, en el que el astuto Ulises se las ingenia para engañar y burlarse del desco-

munal Cíclope. También pudo inspirarse Eurípides en el *Himno Homérico a Dioniso* así como en la *Teogonía* de Hesíodo. El caso es que Ulises y Polifemo se encuentran delante de la gruta donde este último vive. Polifemo es en esta obra un ser no tan rudo ni primitivo como su homónimo de la épica. Conoce las leyes de la hospitalidad, aunque no siempre parezca respetarlas, y en todo caso su figura y su comportamiento propio de un borracho bien haría reír a los espectadores del drama. A lo largo de la obra el poeta contrapone igualmente los dos estilos de vida que cada uno de los dos personajes centrales encarnan: el cíclope Polifemo representa la vida sencilla del monte, en la que las convenciones sociales y las costumbres educadas ni siquiera existen. Frente a él, el sagaz Ulises representa la civilización refinada de los atenienses de la época. Probablemente esta dicotomía acerca de la convención social y de la vida primitiva daría pie a que los espectadores reflexionaran y discutieran las ventajas e inconvenientes de ambas formas de existencia.

Lecturas complementarias

ROSSI, L. E. (1972), «Il dramma satiresco attico», en *Dialoghi di archeologia*, VI, pp. 248-302.
SUTTON, D. F. (1980), *The Greek Satyr-Play*, Meisenheim.

10. Epílogo: los nuevos artistas de Dioniso llegan a Mérida

En nuestros días no es posible –creemos– comprender el significado del teatro antiguo sin hacer algunas consideraciones sobre la recepción y la pervivencia de dichas obras a lo largo de nuestra historia cultural. De hecho, hoy día se ha recuperado lo que en su origen fue consustancial con la esencia del teatro: la asistencia como espectadores a las representaciones. Quizá sea mayor incluso el número de personas que han asistido a una representación de teatro clásico en algunos de los festivales de Mérida, Segóbriga, Barcelona, Sagunto, Itálica o incluso Atenas, o que han visto en TV tal o cual película del llamado género «peplum» sobre temas y motivos clásicos, que quienes hayan leído las traducciones de los grandes autores dramáticos. En este sentido, merece la pena hacer alguna alusión a cómo han interpretado la tragedia y la comedia griegas diversas generaciones desde la perspectiva del hombre moderno. De hecho, para un estudioso como D. Wiles (2000: 179), la mayoría de los directores y adaptadores modernos se interesan por el teatro antiguo bien porque consideran que en dicho teatro permanecen vivos algunos valores

para el espectador de nuestros días, o bien porque desde nuestra sensibilidad moderna se pueden volver a enriquecer los textos antiguos con nuevas lecturas.

Sabemos que la tradición y transmisión escrita de los textos representa un larguísimo proceso de copia de manuscritos, primero en Atenas, más tarde en Alejandría, luego en Roma y los monasterios y *scriptoria* medievales hasta llegar a las ediciones príncipes en época del Renacimiento. Los avatares de la transmisión estuvieron impregnados de esfuerzo, amor por el teatro, pericia filológica, luces y sombras, a fin de conseguir la salvación de este rico legado cultural. La historia de la filología clásica nos permite conocer con todo tipo de detalles las principales etapas y problemas de la transmisión de los grandes trágicos. Pero quizá resulte menos conocida la recepción de algunas de las principales representaciones desde la antigüedad tardía a nuestros días. Algunos de los principales teatros que fueron sede de la puesta en escena de los grandes trágicos estuvieron desperdigados durante los siglos III a.C. a III d.C. por toda la geografía griega. Así, en el Ática: el Odeón de Herodes Ático, el Teatro de Dioniso, el del Pireo, el Odeón de Agripa o el Teatro de Oropos; en la Grecia continental están el Teatro de Delfos (con un aforo de 5.000 espectadores), el Teatro de Queronea o el de Orcómeno (este último de época helenística); en la isla de Eubea se hallaba el Teatro de Eretria (construido en torno al 330 a.C.); en el Epiro el célebre teatro de Dodona (edificado por orden del rey Pirro, siglo III a.C., con un aforo de hasta 17.000 espectadores); en la lejana Macedonia los teatros de Salónica, el de Egas (Vergina), en cuya cávea fue asesinado Filipo de Macedonia, y el Teatro de Dión (en el que Eurípides estrenó su obra *Las Bacantes*); hubo, cómo no, teatros en las islas, como el de Mitilene, en Lesbos

(donde Pompeyo fue asiduo espectador), el Odeón de la isla de Cos (construcción de época imperial romana), el Teatro de Rodas (utilizado además como centro educativo por filósofos y oradores), el de la isla de Delos, el de Milo, el de Tera (Santorini) construido en época helenística y restaurado en época romana) o finalmente los de Creta: en Festos (cuya construcción se remonta al 2000 a.C.) y el Teatro de Gortina. En el Peloponeso existían al menos el Odeón de Patras y el Teatro de Olimpia (Élide). También en el Istmo estuvo el teatro de Corinto (erigido por Adriano), y próximo el de Orcómeno. Por supuesto, el Teatro de Epidauro (uno de los más hermosos y mejor restaurados) o el más modesto de Gitio (de época imperial romana). En Constantinopla todavía había representaciones en pleno siglo VII d.C., aunque por entonces la Iglesia prohibió los disfraces teatrales y el culto al dios Dioniso. Uno de los últimos estertores representó la tragedia «cristianizada» compuesta por Gregorio Nacianceno con el título de *Christus Patiens*, cuyo trasfondo temático y argumental se remonta a *Las Bacantes* de Eurípides. El resurgimiento de la puesta en escena del antiguo teatro se produjo durante los años de la Ilustración francesa, con las adaptaciones de obras clásicas que llevan a a cabo Racine y Voltaire. Sin embargo, tendremos que esperar hasta el año 1841 para asistir a la representación de un drama antiguo, acontecimiento que tuvo lugar en Berlín. Poco después, en las universidades de Oxford y Cambridge se empiezan a representar obras de teatro en lengua original griega. Por su parte, en el teatro de Siracusa (Sicilia) se inician otras representaciones de teatro antiguo a partir del año 1914, y en Grecia, gracias a la iniciativa de Angelos Sikelianós, comienzan a reponerse en el teatro de Delfos algunas obras antiguas. En efecto, en 1927 la norteamericana Eva Pal-

mer, casada con Sikelianós, hizo representar en Delfos en el año 1927 un famoso *Prometeo.* Se trataba de un proyecto global mucho más ambicioso, pues los Palmer-Sikelianós concibieron la ilusión de transformar Delfos en un auténtico sueño de renovación y pervivencia del antiguo teatro griego. Diversas circunstancias políticas y financieras dieron al traste con el proyecto a pesar del apoyo que vino a prestarles el año 1930 el anticuario Antonio Benaki. Y desde entonces ha habido otros ensayos curiosos: el propio Sartre manifestó su repulsa a los horrores de una guerra nuclear en Argelia con sus *Troyanas.* También en Argelia (recién alcanzada su independencia política) representó su *Electra* el francés Antoine Vitez (1966) en el teatro romano. Con un mensaje inequívocamente político y anticolonialista, los espectadores vieron en la joven Electra la humillación nacional que su propio país había padecido durante casi treinta años. Durante la estancia en prisión de Nelson Mandela se escenificó una *Antígona* de contenido claramente político-revolucionario, y finalmente, Seamus Heaney puso en escena en 1990 una versión adaptada del *Filoctetes* en clave norirlandesa.

Hoy día las representaciones más famosas son las que tienen lugar en el teatro de Epidauro y en el Odeón de Herodes Ático al pie de la Acrópolis. En España merece citar la celebración de los Festivales de Teatro Clásico de Mérida junto a actuaciones puntuales de compañías profesionales, así como, ya con más de veinte años de existencia, los Festivales de Teatro de Segóbriga, que congregan anualmente en diversos centros (Acinipo, Astorga, Barcelona, Cartagena, Córdoba, Gijón, Granada, Sevilla, Madrid, Lleida, Málaga, Pamplona, Segóbriga, etc.) a miles de espectadores, mayoritariamente estudiantes de secundaria.

Hablemos algo de los Festivales de Teatro Clásico de Mérida desde dos perspectivas: como lugar de representaciones de obras clásicas y como foro de debate teórico sobre los nuevos problemas planteados por «filólogos y traductores», de un lado, y por «directores de teatro», por otra parte. Comencemos por algo de historia. Afortunadamente ya no tienen vigor las palabras de Larra cuando, de visita a las ruinas de Mérida en el año 1835, amargamente comentaba: «Los meridenses, si se puede hablar así, son unos hombres que viven entre sus ruinas tan ignorantes de ellas como los búhos y los vencejos que en su compañía las habitan». Afortunadamente, decimos, los tiempos han cambiado y hoy día los habitantes de Mérida no sólo miman con orgullo sus festivales y abarrotan las gradas de su teatro romano, sino que las autoridades e instituciones de la Comunidad de Extremadura han creado un Patronato de Teatro Clásico que desde 1984 ha dado nuevos impulsos a los Festivales de Mérida.

Pero repasemos la historia en su debida secuencia. La primera representación en Mérida se remonta nada menos que al año 1933, cuando Margarita Xirgu, en pleno apogeo de las manifestaciones culturales que recorrieron la España republicana de García Lorca y su «Barraca», puso en escena la *Medea* de Séneca en versión de Miguel de Unamuno, bajo la dirección de Cipriano Rivas Cherif y con asistencia del propio Jefe del Gobierno, Manuel Azaña. Al verano siguiente se volvió a representar la misma *Medea* de Unamuno a cargo de la misma compañía. Hubo dos representaciones de esta obra, los días 3 y 7 de septiembre. En las jornadas de los días 5 y 9 se puso en escena una *Electra* en versión moderna de Hugo von Hoffmannsthal junto con una serie de conciertos sinfónicos a cargo de la Banda Republicana dirigida por el maestro Vega.

Tras el paréntesis de la guerra y la postguerra, Mérida abre tímidamente de nuevo sus puertas en 1953 para presentar una *Fedra* de Séneca versionada y dirigida por Salvador Salazar con la compañía del Teatro Popular Universitario del SEU. Al año siguiente, 1954, llega el turno de un particular *Edipo* de José María Pemán bajo la dirección de José Tamayo y con la actuación de Francisco Rabal en el papel de Edipo. Como no podía ser de otra manera, un helenista de la talla de Rodríguez Adrados puso en evidencia la falta de rigor textual de la versión pemaniana. El verano de 1955, Alfredo Marqueríe «tradujo» *Las Nubes* de Aristófanes y Jaime Ferranza adaptó la *Medea* de Séneca. Al año siguiente Pemán preparó una «versión libre» del *Tiestes* de Séneca, en 1958 Alfonso Sastre preparó una nueva *Medea* de Eurípides, y en 1959 José María Pemán -«ayudado» ahora por Sánchez Castañer- se atrevió a preparar el texto de la *Orestiada (sic)* de Esquilo. Ese mismo año la actriz Nuria Espert consiguió con su brillante actuación salvar una *Medea* a partir de un texto en versión libre (?) de Juan Germán Schroeder. En 1960 los responsables de la organización volvieron a la carga con la *Orestiada* y el *Edipo* de Pemán-Sánchez Castañer, y así, tan alegremente, fueron una y otra vez reponiéndose estas versiones, que en modo alguno podemos calificar de traducciones de los textos originales. Éste era el panorama cultural de los Festivales de Mérida de por aquellos años. ¿Cómo no acordarnos del «Si el bueno no aprueba malo, si el necio aplaude... peor»?

Nuevos aires, en lo político y en lo cultural, van soplando ya en los años 80, aire más fresco y sobre todo de mayor rigor y exigencia para los Festivales de Mérida. Concretamente, en el año 1982 (recordemos que la celebración del Festival hubo de posponerse debido a que el verano estuvo culturalmente ocupado con los Mundia-

les de Fútbol) se recurre a presentar dos versiones espléndidas, *El mito de Edipo Rey* en traducción brillantísima de Agustín García Calvo, y la *Asamblea de las mujeres* en traducción pulcra y chispeante de Francisco Rodríguez Adrados. Por fin nos hablaban casi directamente los textos originales de Sófocles yAristófanes. Y así llegamos al año 1984, fecha crucial porque con motivo del desarrollo del Estatuto de Autonomía el Festival de Mérida pasa a depender de un Patronato integrado en la Junta de Extremadura. José Monleón fue nombrado primer director del Festival de Teatro Clásico de Mérida. La savia nueva también originó turbulencias. Se replantearon algunos objetivos, se hicieron acusaciones de provincianismo, se alzaron quejas contra la improvisación, pero también se celebraron jornadas de reflexión sobre el futuro de los Festivales durante los días 4 y 5 de agosto, se iniciaron contactos con el Teatro di Roma, con el Teatro Griego del Arte para internacionalizar el festival, se otorgaron becas de estudio para acudir a Grecia e Italia, y un largo etcétera.

En definitiva, se trataría de conciliar, en un espíritu de colaboración indispensable, las dos o tres visiones o maneras de enfocar lo que deben ser las representaciones de teatro clásico en los Festivales de Mérida. Desde siempre el teatro es la combinación de un texto dramático escrito por su autor (generalmente bien conservado en las obras que han sobrevivido) y otra serie de elementos como la música, la coreografía, la dirección escénica, la intervención de los actores y del coro, y el propio marco monumental de Mérida. Respecto al texto, a su vez, hay quienes se declaran partidarios de adoptar una postura «conservadora» y de respeto respecto al mismo o en todo caso con muy leves retoques (postura en general de los traductores-filólo-

gos), y hay quienes entienden que debe procederse a una adaptación más o menos sustancial del mismo toda vez que los textos de Sófocles o de Aristófanes pueden resultar indigestos para un público moderno. Sin llegar quizá a decirlo en la forma categórica de Rodríguez Adrados, «el que quiera hacer una nueva Antígona o un nuevo Edipo, que lo diga y lo firme con su nombre», personalmente pienso que no es siempre viable respetar la literalidad íntegra del texto antiguo como si se tratara de una venerable pieza arqueológica. Pero tampoco debe el traductor o adaptador prostituir el texto antiguo por el prurito de buscar su lucimiento personal y con el pretexto de que de no ser así el espectador moderno no entendería el mensaje de la obra puesta en escena. Lógicamente, está la otra parte, también esencial: la del director de teatro y su equipo de colaboradores. Son ellos quienes tendrán la autoridad para –a partir de una buena traducción directa– hacer ver que tal pasaje, por su extensión, por su complejidad, por sus enrevesadas alusiones míticas, debe ser retocado o suprimido a la hora de ser puesto en escena. También será competencia de estos profesionales la selección del acompañamiento musical, de los decorados, de la danza y el baile, del coro, del manejo del espacio escénico y hasta del «monumento» (como se llama coloquialmente en Mérida al impresionante edificio que alberga el Festival). Por decirlo en dos palabras, sin la colaboración, humilde y sincera, de ambas posturas no resultará fácil lograr el éxito del público y la dignidad que estas obras de arte merecen.

Idas y venidas y vueltas y revueltas. Tras la etapa de Monleón (1984-1999) el Festival ha conocido nuevos directores y nuevos derroteros, todos ellos sin duda bien intencionados, con logros y desaciertos. Manuel Canseco

ejerció como director durante los años 1990-1993 y fue el responsable de una programación a nuestro juicio algo errática que condujo a que durante los años de 1994-1999 se hiciera cargo de los Festivales de Mérida Gregorio González Perlado, quien introdujo a su vez un nuevo sesgo con el montaje de sus «Espectáculos Ibéricos»; y así se llegó a la época de Jorge Márquez (2000-), que coincidiría con los fastos de la organización y celebración del 50.º de los Festivales. Nuevos compromisos, nuevas sensibilidades y una cierta dosis de «ecumenismo y globalización» parecen tomar carta de naturaleza en la institución. A pesar de todo, Mérida, como reza el lema de la ciudad de París, «fluctúa pero no se hunde».

Lecturas complementarias

Sobre el Teatro romano de Mérida y sus Festivales:

El volumen *Teatro romano de Mérida 1933-1985. Debate e historia*, Mérida, 1985, y el reciente trabajo de J. Monleón, *Mérida: los caminos de un encuentro popular con los clásicos grecolatinos*, Mérida, 2004.

ASHBY, C. (1999), *Classical Greek Theatre. New Views of an Old Subject*, Iowa Univ.

HALL, E.; MACINTOSH, T., y TAPLIN, O. (ed.) (2000), *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford.

LÓPEZ FÉREZ, J. A. (ed.) (1998), *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, Ediciones Clásicas.

MCDONALD, M. (1992), *Ancient Sun, Modern Light: Greek Drama on the modern stage*, Columbia University Press.

WALTON, J. M. (ed.) (1987), *Living Greek Theatre: a Handbook of classical performance and modern production*, Nueva York, Greenwood Press.

Glosario

agón: «competición», «juego». Escena de enfrentamiento entre dos actores, entre coro y actor o entre dos coros por medio de dos tiradas alternativas de versos. Se da tanto en la tragedia como en la comedia.

agonoteta: «responsable del certamen o de los juegos». Patrocinador de los certámenes dramáticos a cuyos gastos colabora.

ágora: «mercado», «plaza pública». Equivalente al foro de los romanos, en ella están los edificios oficiales, el mercado, y es el principal lugar de reunión.

amebeo *cf. diálogo lírico*

anagnórisis: «reconocimiento». Escena en la que se produce la identificación de un personaje hasta entonces desconocido.

Antesterias: «fiesta de las flores». Celebración festiva de la ciudad de Atenas vinculada al ritual y el culto del dios Dioniso y por ende al teatro.

antídosis: «intercambio», «trueque». En el derecho ateniense, procedimiento por el que un ciudadano que tiene que pagar determinados impuestos debe intercambiar sus bienes con otro porque piensa que éste posee una fortuna superior.

antístrofa: «contracanto». Parte de un canto coral que es idéntica en extensión y en tipo de verso a su correspondiente estrofa.

arconte: «gobernante». Cada uno de los nueve magistrados atenienses. En especial era famoso el arconte epónimo, que daba el nombre al año.

ástrofo: «sin responsión». Canto coral que, a manera de «solo», carece de responsión estrófica.

aulós: «flauta», «oboe». Instrumento musical usado en las representaciones teatrales.

citaredo: «tañedor de la cítara». Cantante que interpreta monodias acompañado de la lira.

corego: «director del coro». Posteriormente designa al ciudadano que tiene que pagar una coreguía.

coreguía: «dirección del coro». Obligación que tenían algunos ricos ciudadanos atenienses de sufragar parcialmente los gastos de un coro para el teatro.

coreuta: «miembro de un coro». Cada uno de los individuos que integran el coro.

corifeo: «jefe del coro». Miembro principal del coro en cuyo nombre a veces interviene llevando la voz cantante.

coturno: «calzado». Tipo especial de calzado de tacón alto que utilizaban los actores del teatro en época tardía.

dáctilo: «dedo». Ritmo métrico usado tanto en el recitado como en la lírica de los coros (— ∪ ∪).

demos: «pueblo». Personaje que encarna la voluntad del pueblo en ciertas escenas del teatro.

deus ex machina: «el dios que sale de una maquinaria». Recurso técnico que mediante un mecanismo hace que sobre el escenario aparezca un dios que viene a resolver una situación difícil.

diálogo lírico: intercambio de versos cantados entre actores o entre actor y coro.

didascalias: «enseñanzas». Listas elaboradas por los antiguos tratadistas en las que se hacen constar las representaciones dramáticas, fechas, autores, títulos de las obras, premios, etc.

didáscalo: «maestro». Director de una obra de teatro.

Dionisias: «fiestas de Dioniso». Festivales vinculados en Atenas a las representaciones de teatro.
ditirambo: «canto en honor de Dioniso». Himnos rituales de donde, según la teoría de Aristóteles, se origina la tragedia.

ekkyklema: «desarrollo». Plataforma giratoria empleada para mostrar a los espectadores escenas de un interior.
episodio: «sobrecanto». Porción dialogada de la tragedia y de la comedia intercalada entre dos cantos del coro.
epodo: «estribillo». Composición lírica sin responsión que sigue a la pareja estrofa-antístrofa.
escena: «tienda». Edificio rudimentario del teatro. Más tarde equivale a escenario.
escolio: «interpretación». Nota marginal en algunos manuscritos en la que se aclara o comenta el texto.
estásimo: «a pie quieto». Parte lírica que canta el coro, mientras baila sobre el terreno, entre dos episodios.
esticomitía: «línea por verso». Diálogo recitado entre dos personajes (rara vez tres) en el que cada uno pronuncia uno o dos versos.
estrofa: «giro». Parte de un canto coral idéntica en su extensión y en su forma métrica a la antístrofa, a la cual precede.
éxodo: «salida». Pasaje final del drama en la que el coro sale y abandona la escena.

faloforia: «portadores del falo». Procesión ritual en la que los participantes llevan unos falos para atraerse la fertilidad.

hipótesis: «suposición». Conciso argumento de la obra que antecede al texto manuscrito de la misma.
hypocrités: «simulador». Alguien que representa con nombre individual a otra persona. El actor de teatro.

komos: «fiesta». Procesión de borrachos que bailan y cantan obscenidades. Suelen estar relacionadas con el dios Dioniso.

Leneas: «nombre del mes leneo (febrero)». Festival ateniense que se vincula al teatro.

liturgia: «impuesto». Tributo que debían pagar los ciudadanos acaudalados de Atenas para subvenir ciertos gastos sociales o militares.

logeion: «lugar de recitación». El propio escenario del teatro donde los actores dialogan.

mechane: «máquina». Especie de grúa que se empleaba en el teatro para lograr ciertos efectos especiales.

ménade: «bacante». Mujer que acompañaba a Dioniso en sus delirios frenéticos.

monodia: «canto individual». Canto lírico a cargo de un solo artista.

odeón: «auditorio». Teatro cubierto donde se celebran conciertos u obras de teatro.

orquestra: «espacio para el baile». Parte anexa al escenario sobre la que el coro baila.

parábasis: «transgresión». Parte de la comedia antigua en la que el coro, sin máscaras, se dirige abiertamente al público apartándose del tema que se está representando.

parásito: «el que come al lado». Personaje de la comedia que destaca por su picardía y su inteligencia. Terminó siendo un personaje perfectamente estereotipado.

párodo: «canto de acceso». Canto del coro mientras hace su aparición y se acerca a la orquestra.

proedría: «presidencia». Asientos de preferencia en primera fila reservados a las autoridades religiosas y civiles.

prólogo: «prefacio». Secuencia inicial del recitado de una obra de teatro y que precede a la entrada del coro.

protagonista: «primer actor». Actor que desempeña el papel principal de una obra.

rapsodo: «tejedor». Recitador de versos transmitidos oralmente.

sátiro: criatura mítica, mitad humana mitad animal, de carácter afable y a veces lascivo, que acompaña en cortejo a Dioniso. Forman el coro de los dramas satíricos.

Sileno: personaje similar a los sátiros. A veces lo representan como el padre o el jefe de los sátiros.

synagonistés: «contendiente». Nombre que se da a los actores no protagonistas. El segundo, el tercer actor.

teologeio: «lugar desde donde habla la divinidad». Parte elevada del escenario o balconada desde donde los dioses se dirigen a los mortales.

teórico: «fondo de espectáculos». Fondos que la ciudad de Atenas tenía dispuesto para subvencionar la entrada a los espectaculos teatrales.

tetralogía: «cuatro obras». Las cuatro piezas (tres tragedias más un drama satírico) que presentaba cada autor al concurso dramático.

tíaso: Séquito de ménades, bacantes y sátiros que solían acompañar al dios Dioniso.

trilogía: «tres obras». Grupo de tres tragedias que configuran un mismo asunto o argumento.

yambo: ritmo empleado tanto en el diálogo recitado como en el canto (∪ — ∪ —).

Índice